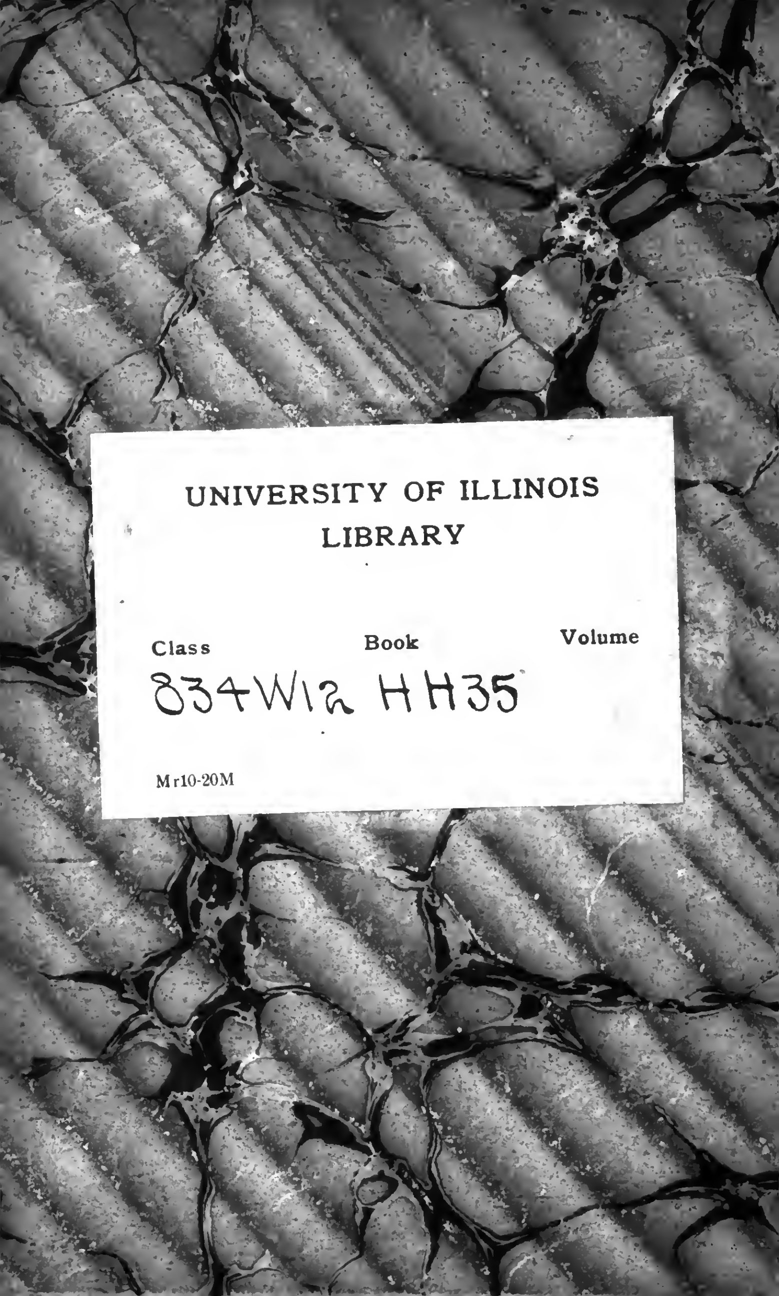


UNIVERSITY OF ILLINOIS
LIBRARY
Class
Book
Volume
834W12 HH35
Mr10-20M



LE SENTIMENT RELIGIEUX
DANS L'ŒUVRE
DE
RICHARD WAGNER



MARCEL HÉBERT

LE SENTIMENT RELIGIEUX DANS L'ŒUVRE DE RICHARD WAGNER

JÉSUS DE NAZARETH

TÉTRALOGIE — TRISTAN ET ISEULT — PARSIFAL



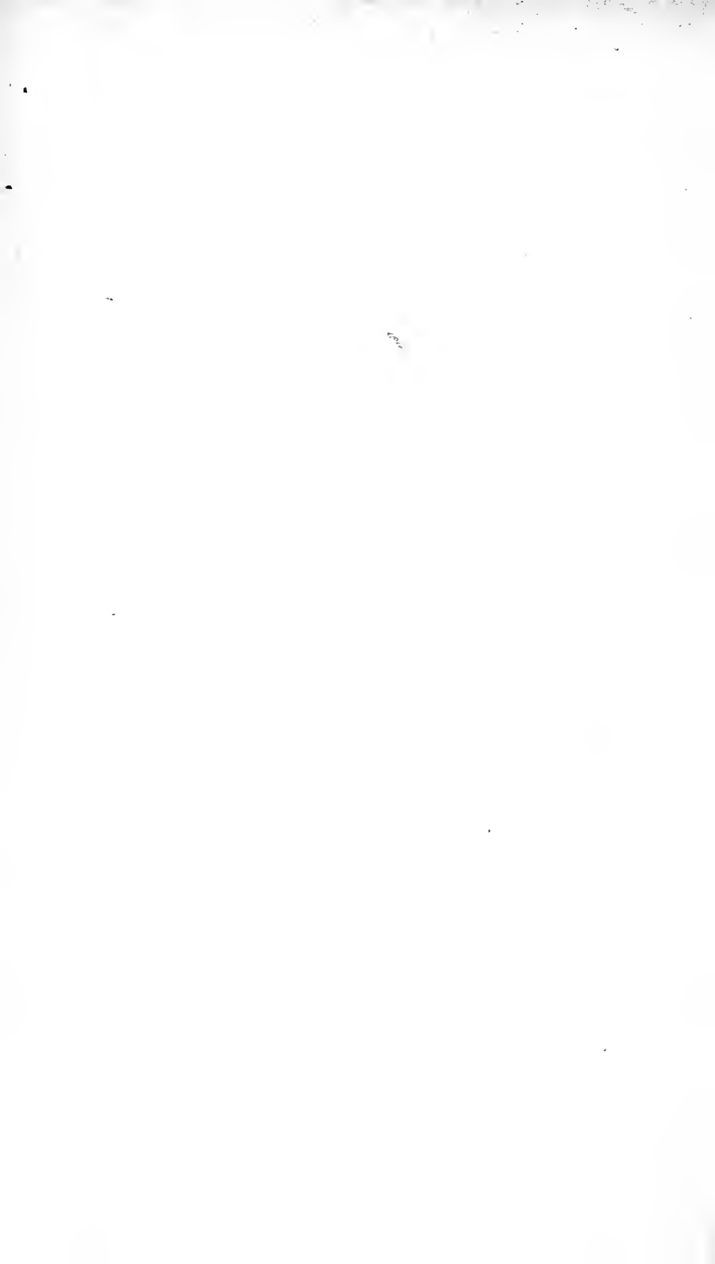
PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
(SOCIÉTÉ ANONYME)
33, RUE DE SEINE, 33
1895

STRASBOURG, TYPOGRAPHIE DE G. FISCHBACH — 3593

AU

SOUVENIR DE MA MÈRE

Mutter! Süsse, holde Mutter!
(PARSIFAL, 2e Acte).





PRÉFACE

L'étude que nous avions publiée l'an passé avait pour titre : Trois moments de la pensée de Richard Wagner. *Que toute classification de ce genre soit essentiellement artificielle, qu'il y ait une indivisible unité dans la pensée du grand artiste à travers les phases diverses de son évolution, nous l'avions dit et répété*[1]. *Nous n'avons pas*

[1] Trois moments de la pensée de R. Wagner (*broch. in-8° de 70 pages. Paris, Fischbacher 1894*), *p. 67, note 2; p. 53; p. 70. — Plusieurs chapitres*

toujours été compris. Plusieurs ont interprété dans un sens mathématique les trois moments *dont nous parlions; ils les ont considérés comme rigoureusement exclusifs l'un de l'autre. Nous avions, au contraire, donné à ce terme son acception philosophique, voulant faire ressortir la* prédominance *de certains sentiments à certaines époques.*

Sacrifions un titre et un procédé d'exposition qui donnent lieu à de stériles discussions et poussons plus avant l'étude des œuvres de Wagner au point de vue philosophique et religieux. Nous serons ainsi fidèle à sa méthode : négliger les éléments

de ce premier travail ont été conservés dans celui-ci, *mais considérablement modifiés et développés. Nous avons ajouté, en particulier, une étude sur le projet de drame si intéressant, si important au point de vue de l'évolution de la pensée religieuse de Wagner:* Jésus de Nazareth. *Les chapitres II, III, VII, sont complètement nouveaux.*

conventionnels et contingents, dégager, mettre en pleine valeur les tendances essentielles de la nature, « l'élément purement humain ». Cette méthode, nous l'appliquerons à la propre pensée du Maître. Wagner, dira-t-on, ne fut jamais philosophe ni théologien de profession. — C'est précisément pour cela que son effort vers une solution du mystère de l'existence, son aspiration vers l'Idéal ont un sens « purement humain ».

Allons-nous donc accaparer *Wagner au profit de telle ou telle orthodoxie? Nullement. Il ne s'agit en aucune manière, comme M. Kufferath semble le craindre, de transformer Wagner en un « apôtre confit en dévotion »*[1]*, mais il semble impossible, d'autre part, de méconnaître son retour*

[1] Parsifal, *par M. Kufferath (Fischbacher 1893) édit. in-18, p. 195.*

progressif au sentiment chrétien. Ce retour s'est opéré avec une pleine spontanéité, sans discussions laborieuses, par pure intuition de génie. *C'est ce qui en fait, à notre avis, la valeur.*

L'exemple de Wagner confirme l'observation souvent répétée: l'homme est chrétien par ce qu'il a de meilleur, de plus noble en lui. Portez à leur point le plus élevé les exigences morales, les aspirations idéales de l'âme et mettez-vous en face de l'Évangile. Ne sentez-vous pas alors une parfaite concordance, une harmonie divinement préétablie?

C'est toujours la vieille preuve de Tertullien : « le témoignage de l'âme instinctivement chrétienne ».



I

L'IDÉAL DE RICHARD WAGNER





CHAPITRE PREMIER

L'IDÉAL DE RICHARD WAGNER

Nous laissons à d'autres plus experts dans les choses de l'art le soin d'apprécier comme il le mérite le génie musical de Richard Wagner, cette faculté qu'il a possédée à un degré rare de saisir et de traduire dans leurs moindres vibrations les mouvements de l'âme, d'incarner les sentiments et les caractères en d'inoubliables thèmes qui se modifient, se développent, s'entremêlent, s'organisent, s'adaptent enfin aux diverses circonstances à la façon des êtres vivants.

Que Wagner soit un créateur, ceux-là seront seuls à le contester qui apportent dans l'examen de son œuvre leurs préjugés ou leurs ignorances.

Mais une aussi riche nature se présente à nous sous des aspects multiples et variés. L'artiste en Wagner est doublé d'un philosophe. Jamais, en effet, Wagner ne cessa de se préoccuper du sens de la vie et de chercher une solution à l'universelle énigme.

Cette solution qu'il entrevoyait, il crut de son devoir de la rendre accessible à tous. Il essaya de la dégager des formules abstraites et de la traduire en un langage artistique que chacun pût comprendre[1].

[1] « La musique est une langue également intelligible à tous les hommes et elle devait être la puissance conciliatrice, la langue souveraine qui, résolvant les idées en sentiments, offrît un organe universel de ce que l'intuition de l'artiste a de plus intime : organe d'une portée sans limites, surtout si l'expression plastique

Wagner ne se dissimulait point les difficultés d'une pareille tâche. Il fut de ceux qui ne reculent devant aucune privation, aucune souffrance, à la seule pensée qu'ils poursuivent une fin supérieure et que leur vie est une œuvre sainte, un sacrifice douloureux mais fécond à l'Idéal.

L'œuvre et la mission de ma vie, tel est le titre, bien significatif, d'une courte autobiographie que fit publier Wagner quatre ans avant sa mort.[1] En la complétant par la *Lettre sur la musique*[2], on possède un résumé fidèle des idées

de la représentation théâtrale lui donnait cette clarté que la peinture a pu seule jusqu'ici réclamer comme son privilège exclusif. » R. Wagner, *Lettre sur la musique*, p. XVII.

[1] *L'œuvre et la mission de ma vie*, traduction par Edmond Hippeau, imprimerie Schiller, Paris, 1884. Cette autobiographie parut dans la *North American Review* en juillet et août 1879.

[2] En tête de *Quatre poèmes d'opéras*, parus en 1860; 2e édition, Paris, 1893, Calmann-Lévy.

dispersées dans les dix volumes de ses Œuvres choisies[1].

Wagner racontait un jour l'émotion profonde que lui avait causée le souvenir de Luther dès l'âge de huit ans, lorsqu'il était venu chez son oncle à Eisleben, ville natale du grand réformateur. «Mon instinct d'enfant, disait-il, ne m'avait point trompé. N'ai-je pas eu à prêcher un nouvel évangile artistique ? N'ai-je pas dû subir, pour sa cause, toutes sortes d'insultes et répondre, moi aussi : C'est ma conviction, je n'en puis changer, Dieu me soit en aide ! »

Et ce n'était point, ainsi qu'on pourrait le croire, l'ambition ou l'arrogance qui lui inspi-

[1] *Gesammelte Schriften und Dichtungen* von Richard Wagner, 2e édition; 10 vol. in-12, Leipzig, 1887-88, E. W. Fritzsch. Nous désignerons ce recueil par les lettres G. S. et mettrons entre parenthèses l'indication de la page correspondante dans la grande édition.

raient de telles paroles. Ceux qui connaissent les détails de la vie de Wagner savent avec quelle énergie, quel indomptable courage il lutta pendant de longues années contre la pauvreté, les affronts, les contradictions, afin de réaliser ce qui apparaissait comme un devoir sacré à sa conscience d'artiste.

« Je voyais, disait-il, dans l'opéra une institution dont la destination spéciale est presque exclusivement d'offrir une distraction, un amusement à une population aussi ennuyée qu'avide de plaisir ; je le (l'opéra) voyais, en outre, obligé de viser au résultat pécuniaire pour faire face aux dépenses que nécessite l'appareil pompeux qui a tant d'attraits ; et je ne pouvais me dissimuler qu'il y eût une vraie folie à vouloir tourner cette institution vers un but diamétralement opposé, c'est-à-dire l'appliquer à arracher un peuple aux intérêts vulgaires qui l'occupent tout le jour, pour l'élever au culte et à l'intelligence de ce que l'esprit humain peut

concevoir de plus grand[1].» Il fut un temps où «les poèmes les plus profonds, ceux d'un Eschyle ou d'un Sophocle, pouvaient être proposés au peuple et assurés d'être parfaitement entendus[2]». A quelles raisons attribuer un si lamentable changement? Il y a d'abord les causes *sociales*: la Rome antique par sa tyrannie, le Christianisme par son ascétisme, l'industrie moderne par cette soif du luxe et du gain qui a gagné jusqu'aux artistes, ont étouffé l'art en détournant l'esprit humain de la contemplation et de la jouissance des forces de la nature[3]. Puis les causes plus spécialement *esthétiques*, et tout d'abord «la séparation, l'isolement des différentes branches de l'art réunies autrefois dans le drame complet[4]». *L'Œuvre*

[1] *Lettre sur la musique*, p. XXII.

[2] *Ibid.*

[3] Cfr. *Art et révolution* (1849) G. S. Tome III.

[4] *Lettre sur la musique*, p. XXV.

d'art de l'avenir[1] embrassera de nouveau dans une merveilleuse synthèse tous les arts particu-

[1] *L'œuvre d'art de l'avenir* (1850) G. S. Tome III. Dans ses ***Études sur le XIXe Siècle*** (Payot, Lausanne 1888, p. 99 et suiv.) M. Édouard Rod montre que les idées de Wagner se trouvent en germe dans les écrits de Lessing, Herder, Hegel et Schiller. Hegel affirme, en effet, que «le drame offre la réunion la plus complète de toutes les parties de l'art» (*Esthétique*, trad. Bénard, Tome II, p. 469), et que la musique «acquiert son véritable développement en devenant dramatique» (p. 207); bien plus, parlant de l'Opéra : «la musique, dit-il, a bien alors pour fond principal le côté intime de la situation, les sentiments particuliers et généraux dans les divers états, conflits, combats des passions, et elle les fait ressortir d'une manière parfaite par l'expression la plus parfaite des affections» (p. 208). Mais ce qui échappe à Hegel et ce que Wagner a si admirablement compris, c'est le rapport qui existe, dans l'unité organique du drame, entre l'intensité expressive émotionnelle de la musique et l'intensité de valeur intellectuelle du langage parlé. Personne n'a mieux étudié et élucidé cette question capitale que M. Houston Chamberlain dans son ouvrage *le Drame wagnérien* récemment traduit en français (Paris, Chailley 1894).

liers: la poésie y complètera la musique en formulant les idées avec une précision que les mélodies les plus délicates ne sauraient atteindre; la musique exprimera les mille et mille nuances de sentiment que la parole et l'action scénique ne pourraient traduire. L'orchestre ne sera plus « une monstrueuse guitare pour accompagner les airs[1] », mais un véritable personnage présent à toute l'action et la traduisant en émotions vives, tour à tour commentant, rappelant ou prédisant les événements. La puissance d'expression sera portée ainsi à ses dernières limites. Beethoven l'avait compris: dans sa *Neuvième symphonie,* il fit de la parole « le faîte et le couronnement de son édifice sonore... Cette symphonie est l'évangile humain de l'art futur[2] ».

Il n'est pas un inspiré qui n'ait eu ses heures de trouble et de tentation. Pendant les années

[1] *Lettre sur la musique*, p. LXXIII.

[2] *L'œuvre d'art de l'avenir*, G. S. III, 96 (116).

1839-1842, Wagner sembla hésiter un instant. Il vivait à Paris avec sa première femme, la douce et dévouée Minna, dans un complet dénûment. Ne valait-il pas mieux, comme tant d'autres, sacrifier aux goûts du public, s'adresser avant tout à l'imagination, aux sens, et acquérir de la sorte une célébrité facile et fructueuse? Affaibli par les privations, presque à jeun depuis plusieurs jours, il entre au Conservatoire; on jouait la *Neuvième symphonie.* L'idéal un instant obscurci réapparaît dans sa première splendeur; son éclat ne devait plus subir la moindre éclipse. Aussi, à quelque temps de là, comme l'éditeur Schlesinger offrait à Wagner de composer une pièce pour un théâtre des boulevards, pièce dont la donnée devait être légère, amusante, «sans rien de sérieux», il eut beau insister et faire valoir toute espèce de considérations; Wagner rejeta cette offre qui peu auparavant l'eût comblé de joie et répondit fièrement par les paroles de Schiller: L'artiste

n'est pas un bambin qui doive recevoir les leçons de ses contemporains, c'est à lui de les instruire !

Toutefois, c'est en 1848 seulement que Wagner prit une conscience nette du but qu'il voulait atteindre : « Après avoir terminé *Lohengrin,* cette œuvre toute saturée de musique, Wagner s'était mis avec ardeur à travailler sur un nouveau sujet de drame : *Frédéric Barberousse.* Mais à mesure qu'il avançait dans son travail, il comprenait de plus en plus vivement que cette œuvre n'exigeait pas le concours de la musique, ce qui, pour lui, revenait à signifier qu'elle ne devait pas comporter de musique. Et subitement une clarté se fit dans son esprit : il s'aperçut que, jusqu'à ce jour, il s'était mal posé le problème à résoudre et qu'il ne s'agissait pas de chercher « comment la poésie et la musique peuvent s'unir l'une à l'autre pour aboutir à un mode d'expression plus haut et plus parfait », mais bien de se demander « quel est le sujet qui

a besoin d'un mode d'expression aussi sublime et qui en conséquence l'exige dans l'œuvre d'art prétendant à en être une représentation parfaite». Voilà le vrai problème qu'il y avait à poser[1] ».

Et voici la réponse ; Wagner lui-même nous la donne : «Tout ce qui, dans un sujet de drame, s'adresse à l'entendement seul ne peut s'exprimer que par la parole. Mais à mesure que le contenu émotionnel grandit, le besoin d'un autre mode d'expression se fait sentir et il arrive un moment où le langage de la musique est seul adéquat à ce qu'il s'agit d'exprimer. Ceci décide péremptoirement du genre de sujets accessibles au poète-musicien : ce sont les sujets d'ordre *purement humain* et *débarrassés de toute convention*[2].»

En effet, pour assurer la vraisemblance de

[1] Chamberlain, *le Drame wagnérien*, p. 22.

[2] *Communication à mes amis*, G. S. IV, 318 (388).

l'action, il faut, quand il s'agit d'un prince, d'un conquérant, tenir compte d'une foule d'éléments particuliers se rattachant à un certain pays, à une certaine époque, lesquels ne sauraient être traduits en musique et n'ont d'ailleurs qu'une valeur secondaire pour l'«homme intérieur», c'est-à-dire le vrai psychologue qu'intéressent avant tout les sentiments profonds, les émotions vives, l'*action intérieure*.

Où donc trouver l'élément «purement humain», dégagé de toutes conventions et de toutes contingences, ce fond essentiel de la nature humaine[1], avec lequel nous sympathisons de suite et pleinement ?

[1] Ce fond, c'est la sensibilité, le «monde émotionnel» selon l'expression de M. Chamberlain (p. 134); mais dans ce monde, il s'en faut que tout soit *essentiel*, *purement* humain. Qui sait d'ailleurs ce qui est *essentiel* à l'homme ?... En tous cas, la sensibilité ne peut être appelée l' «en soi» du monde que dans un sens relatif, en tant que nous opposons le conscient, l'émotion *subjective* intérieure, aux images spatiales *objectives*

Ce sera dans le *mythe* surtout[1], ce « poème primitif et anonyme du peuple », que « nous voyons à toutes les époques repris, remanié sans cesse à nouveau par les grands poètes des périodes cultivées[2] ». L'immense avantage du mythe et aussi de la légende, à quelque époque ou nation qu'ils appartiennent, c'est de « com-

extérieures. Mais si profonde soit cette conscience, elle demeure nécessairement imparfaite, phénoménale, et l'*en soi* de nous-mêmes et du monde, c'est-à-dire une connaissance complète, adéquate, nous échappe à jamais. (Cfr. *Trois moments*... Chap. III). Ne laissons pas dire non plus que la musique est une révélation directe de l'essence intime du monde : quoique l'image sonore ne soit pas spatiale comme l'image visuelle, elle est néanmoins déterminée par des vibrations et par des modifications nerveuses qui ne sont pas moins matérielles que dans le cas de vibrations lumineuses.

[1] Et non pas dans le mythe *exclusivement*. M. Chamberlain développe très bien ce point, en particulier par rapport aux *Maîtres Chanteurs*. Cfr. *Le Drame wagnérien*, p. 54 et 153 à 156.

[2] *Lettres sur la Musique*, p. XXXII.

prendre exclusivement ce que cette époque et cette nation ont de purement humain et de le présenter sous une forme originale très saillante, et dès lors intelligible au premier coup d'œil». Cette «simplicité de l'action permet de ne pas s'arrêter du tout à l'explication des incidents extérieurs, et elle permet d'autre part de consacrer la plus grande partie du poème à développer les motifs intérieurs de l'action[1]».

Grâce à cet élément «purement humain», Wagner espère créer une forme d'art supérieure à celle même des Grecs, la «forme idéale, purement humaine, affranchie de toute entrave de mœurs nationales, appelée par conséquent à transformer ces mœurs en mœurs purement humaines soumises uniquement aux lois éternelles[2]».

[1] *Lettres sur la Musique*, p. LVIII et LIX.

[2] *Ibid.*, p. XVI.

Quel pédantisme dans ce jargon germanique! On ne saurait toutefois contester à Wagner l'élévation de la pensée et la noblesse du caractère. Au début de sa carrière, il exprimait déjà, sous cette forme humoristique, sa foi sainte en l'Idéal: « Je crois en Dieu, en Mozart et en Beethoven; je crois aussi en leurs disciples et en leurs apôtres...; je crois en la sainteté de l'esprit et en la vérité de l'art un et indivisible...; je crois que cet art est de source divine, et qu'il vit dans le cœur de tous les hommes illuminés par la lumière céleste...; je crois en un jugement dernier, où seront condamnés à des peines terribles tous ceux qui, en ce monde, auront osé trafiquer de l'art sublime et chaste, tous ceux qui l'auront souillé et dégradé par la bassesse de leurs sentiments, par leur vile convoitise pour les jouissances matérielles. Je crois qu'en revanche, les disciples fidèles du grand art seront glorifiés, et qu'enveloppés d'un céleste

tissu de rayons, de parfums, d'accords mélodieux, ils retourneront se perdre, pour l'éternité, au sein de la divine source de toute harmonie[1].»

[1] *Ein Ende in Paris*, G. S. Tome I, p. 135 (167).



II

ART ET PHILOSOPHIE





CHAPITRE II

ART ET PHILOSOPHIE

§ 1. *Art et Métaphysique.*

Dans un appendice joint à l'intéressant ouvrage que nous avons déjà cité, M. Chamberlain réfute en termes énergiques cette opinion que les œuvres de Wagner contiennent une philosophie.

Chercher de la philosophie dans une œuvre d'art, n'est-ce pas, dit-il, confondre l'*abstraction* avec l'*intuition* ? Et il cite un beau passage de Schopenhauer commençant par ces mots : « Quelle que soit dans la pratique l'utilité de la

notion abstraite, quelles qu'en soient les applications, la nécessité et la fécondité dans les sciences, elle n'en reste pas moins éternellement stérile pour l'art.» Déjà, en tête de son remarquable article sur *Tristan et Isolde*[1], M. Chamberlain avait inscrit cette phrase de Liszt : « Wagner est vraiment trop poète pour songer à faire de ses drames des démonstrations philosophiques. »

Des démonstrations philosophiques ! Des notions abstraites ! mais qui donc en a jamais cherché dans les drames de Wagner? Quel regrettable malentendu !

Nous trouvons pareille méprise dans l'étude de M. Kufferath sur *Tristan et Iseult*[2] ; M. Kufferath s'élève contre ceux qui transforment « le duo de Tristan et Iseult en une dissertation essentiellement philosophique où l'auteur (aurait)

[1] *Revue wagnérienne*, 3e année, p. 9.

[2] *Tristan et Iseult*, par M. Kufferath. Paris, Fischbacher 1894.

mis en vers et en musique des idées de Schopenhauer» (p. 165).

M. Kufferath est pourtant le premier à compter les «idées philosophiques particulières de Wagner» (p. 184) parmi les éléments qui ont concouru à la formation de ses drames; lui-même reconnaît qu'en présentant ainsi la passion poussée à son degré suprême comme la suprême torture[1], Wagner «rencontre absolument la théorie de Schopenhauer sur l'amour» (p. 167, note 3); bien plus, l'auteur affirme que dans l'admirable page musicale qui termine le drame «Wagner a évidemment cherché à traduire la vague sensation d'une dissolution de tout l'être; c'est, ajoute-t-il, une transcription

[1] «Der Tod durch Liebesnoth» G. S. VI, 268 (380). — Il ne s'agit en aucune manière de savoir si Tristan et Isolde sont les interprètes de la *morale* de Schopenhauer. Il faudrait avouer qu'ils le sont «à rebours» comme dit M. Chamberlain (art. précité, p. 11). Sont-ils, oui ou non, victimes du «désir», de la «volonté de vivre»? Voilà la question.

poétique du *Nirvâna,* du *renoncement à la volonté de vivre* de Schopenhauer » (note p. 237).

Puisque l'influence de Schopenhauer est évidente dans les dernières paroles si enthousiastes, si brûlantes d'Iseult, pourquoi ne se ferait-elle pas sentir dans le duo d'amour ?

On entrevoit la solution de l'apparente antinomie.

Nous protestons aussi hautement que M. Kufferath contre ceux qui interprètent « le mystérieux parallélisme de l'inspiration musicale et de l'inspiration poétique » chez le Maître de Bayreuth dans le sens étroit « d'une sorte de traduction littérale des paroles par les sons » (p. 214). Ce serait confondre la musique avec la littérature. A plus forte raison ne faut-il pas confondre l'œuvre d'art avec l'abstraction et chercher dans les drames de Wagner des « théories », des « démonstrations », des « dissertations ».

Le mot de l'énigme, c'est que la métaphysique, bien distincte en cela de la psychologie

expérimentale ou de la logique, est œuvre de sentiment et d'imagination en même temps que d'intelligence. Elle a donc sa poésie propre, tour à tour mélancolique, tendre ou sublime, fortifiante ou déprimante, suivant la nature et la portée des problèmes qu'agite l'esprit et les solutions qu'il adopte.

La certitude, en métaphysique, suppose toujours l'intervention instinctivement subie ou librement acceptée de quelque sentiment profond, forme de conscience obscure, primitive et indestructible adaptation de la nature humaine à la Réalité mystérieuse au sein de laquelle elle est plongée. Croire à la possibilité d'arguments *mathématiques* en pareil cas serait faire preuve d'une ignorance complète des données et conditions du problème.

Prenons un exemple. « Toutes les vieilles preuves (de l'existence de Dieu) sont bonnes, dit très bien Ch. Secrétan, pourvu qu'on les entende sans pédanterie ; mais la vraie preuve,

celle qui circule dans toutes les autres et qui fait leur force, c'est l'impulsion, c'est le désir. Nous tendons à la perfection par toutes les aspirations de notre poitrine; nos yeux la cherchent dans l'azur, notre cœur l'appelle dans le silence, nous ne l'affirmons pas comme une froide conclusion de la pensée, nous l'affirmons pour nous y rattacher, pour nous en pénétrer et pour en vivre. Notre expérience intérieure confirme ainsi la leçon de l'histoire, qui nous montre les civilisations mourant sans Dieu; elle illumine, elle remplit la haute abstraction d'Aristote: la matière revêt une forme, l'animal que nous sommes devient esprit en cédant à l'attrait de la perfection[1] ».

Impulsion, désir, tendance, attrait: n'est-ce pas là le « monde émotionnel » ?

Nous pourrions aussi rappeler la grande loi:

[1] *La civilisation et la croyance* (Paris, Alcan 1887) Édit. in-8° p. 249.

« l'homme ne pense pas *sans image* ». Or, comme le dit Wagner, « l'art s'empare de l'image sous laquelle le concept se représente à l'imagination; d'une allégorie il fait un tableau exprimant complètement la notion; il la transfigure (donc) en une (véritable) révélation[1] ». L'influence de cette image idéalisée sur le sentiment primitif d'où l'idée a été tirée par abstraction ne saurait être contestée: l'image devient un aliment de l'émotion qui atteint de la sorte sa pleine intensité.

Nous ne sortons pas, on le voit, du « monde émotionnel » : l'idée (métaphysique ou religieuse), en tant qu'abstraite, demeure dans l'intelligence de l'artiste; la musique traduit le *sentiment* que suppose ou que détermine l'idée théorique.

[1] Cité dans *le Drame wagnérien* p. 247.

§ 2. *Art et morale.*

L'œuvre d'art deviendrait à son tour une sorte d'abstraction si elle s'adressait exclusivement à l'une des facultés de l'âme, si elle procurait à la sensibilité d'exquises jouissances sans déterminer l'éveil des modes supérieurs de la pensée.

Jamais d'ailleurs, lorsqu'on lui mettra sous les yeux une peinture de la vie humaine et non plus seulement les courbes gracieuses d'une arabesque ou les couleurs chatoyantes d'une étoffe de soie, jamais l'homme, en tant qu'homme, ne pourra borner son attention aux formes seules et se désintéresser du *sens* de cette vie, de la *direction,* de la valeur morale de cette activité dont il admire, comme artiste, l'épanouissement.

C'est du cœur même de l'« *homme*-artiste »

que doit jaillir cette préoccupation du sens de la vie, cette sympathie pour ce qui crée la dignité, la noblesse de notre nature. En être réduit à faire contrôler la moralité de l'œuvre d'art par le commissaire de police, c'est tomber dans le domaine de la « lettre qui tue ».

« L'art vrai, disait Wagner, ne peut prospérer que s'il est fondé sur une moralité véritable [1]. » De là son effort infatigable pour dégager l'élément « purement humain », le principe même de la moralité enseveli, étouffé, sous les conventions et les lois artificielles. De là son désir ardent d'émouvoir non point seulement les sens, l'imagination, mais « l'homme tout entier » dans ses plus hautes facultés : « Les gens qui ont abandonné le théâtre après le second acte de *Lohengrin*, écrivait-il en 1850 au régisseur du théâtre de Weimar, M. Genast, n'ont pas été fatigués par la longueur de l'ouvrage, ni assour-

[1] *Religion et Art* G. S. X, 251 (322).

dis par le vacarme. Si vraiment leurs dispositions étaient favorables, ils ont plié sous l'effort inaccoutumé qu'exigeait d'eux une œuvre qui ne s'adresse pas au quart ou à la moitié de l'homme, mais à l'*homme tout entier*. Ce qui importerait, c'est de faire l'éducation d'un tel public, et pour cela, il faut avant tout l'habituer à l'exercice de la force, secouer sa torpeur, en un mot le déterminer à venir au théâtre non pour se dissiper, mais *pour se recueillir*. Si vous ne l'accoutumez à être *actif même dans le plaisir*, vous ne propagerez ni mes œuvres, ni mes idées [1]. »

Sans se faire illusion sur la portée *moralisatrice* des pièces de théâtre, il semble que Wagner ait atteint réellement son but : l'élément idéaliste si abondamment répandu dans ses œuvres détourne l'esprit de toute émotion d'ordre infé-

[1] Voir d'autres textes sur le théâtre et en particulier l'appréciation sévère du caractère sensuel de la musique italienne dans *Trois moments*, etc., chap. II, p. 13, 14.

rieur[1] et lui permet de goûter un plaisir esthétique très élevé et très pur. Sans doute, l'expression vive, émouvante, des passions humaines présente toujours un danger de contagion, mais dans une œuvre essentiellement synthétique comme celle de Wagner, personne n'a le droit d'isoler la musique, par exemple, du texte qui en détermine le vrai caractère, la véritable interprétation, et de ne juger cette musique que par l'effet produit sur des systèmes nerveux surexcités ou déséquilibrés[2]. On n'a pas le

[1] Le mot *sinnlich* revient fréquemment, il est vrai, sous la plume de Wagner et quelques auteurs, Lindau par exemple, affectent de le traduire par *sensuel*. Wagner (G. S. III, 4 [5]) proteste contre cette interprétation de *Sinnlichkeit* par *sensualité* ou *volupté*; *Sinnlichkeit* c'est, pour lui, la connaissance sensible, intuitive, par opposition à la connaissance abstraite du logicien ou du savant.

[2] « *Saine* ivresse des simples, morphine des *détraqués* », dit très-bien C. Mendès à propos de *Tristan et Iseult*. (*L'œuvre wagnérienne en France*, Revue de Paris 15 avril 1894, p. 198).

droit de n'envisager en Sieglinde, Iseult ou Kundry que l'intensité de la passion et ses transports excessifs sans penser en même temps aux idées que symbolisent ces personnages et qu'ils expriment jusque dans leur délire. «La longue et passionnée scène d'amour qui remplit d'un bout à l'autre tout le deuxième tableau (de *Tristan et Iseult*), dit très justement M. Kufferath, n'est pas un duo érotique comme il s'en rencontre tant parmi les opéras à la mode», mais «un épisode douloureux comme une chose où se mêlent les fatalités cruelles» (p. 160). «La grande tristesse du Destin inéluctable plane sur les effusions (des deux amants) et en idéalise la fureur passionnée» (p. 164). M. Chamberlain, de son côté, a parfaitement expliqué comment, «par cette trouvaille de génie (le breuvage de mort, *Todestrank*), Wagner fait d'un roman assez frivole et superficiellement sensuel le sublime poème de l'amour sans espoir, mais aussi sans tache» (p. 111).

Nous ne pouvons entrer ici dans le détail.

D'ailleurs, à notre avis, ce qui fait avant tout la haute moralité des drames de Wagner, c'est l'inébranlable croyance qui s'y manifeste en la valeur absolue de la pitié, de la bonté, de l'amour désintéressé. Mais le dévouement d'une Senta, d'une Élisabeth même, comporte encore un alliage de passion humaine ; l'amour pur, nous l'admirons en Brünnhilde, en Parsifal aussi, plus idéal encore : à l'époque où Wagner composa *Parsifal,* il avait enfin compris que la Charité est le fond, l'essence même de la Religion, qu'elle est, si nous pouvons ainsi parler, le « purement divin[1] » en même temps que le « purement humain ».

Faire ressortir cette évolution, ce progrès du sentiment religieux chez Wagner, c'est tout le but des pages qui vont suivre.

[1] Ne pas oublier la définition ou plutôt l'intuition de l'apôtre saint Jean : « Deus Caritas est. » I Jo. IV, 16.





III

ESQUISSE DU DRAME

JÉSUS DE NAZARETH





CHAPITRE III

ESQUISSE DU DRAME JÉSUS DE NAZARETH

§ 1. *Histoire de l'esquisse.*

Nous ne parlerons point des œuvres antérieures à la période critique 1848—1849[1] : «Le jour, dit Wagner lui-même, où je renonçai en pleine connaissance de cause à mon projet de drame sur *Frédéric Barberousse,* j'entrai dans une nouvelle et décisive période de mon évolution tant comme artiste que comme homme. C'était la période du vouloir artistique conscient

[1] *Les Fées; la Défense d'aimer; Rienzi; le Hollandais volant; Tannhæuser; Lohengrin.*

(s'exerçant) dans une voie complètement nouvelle. J'étais entré (dans cette voie) poussé par une inconsciente nécessité ; désormais, comme artiste et comme homme, j'y cheminais vers un monde nouveau [1]. »

Si l'esquisse *Jésus de Nazareth* ne fait point partie des *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, c'est que le manuscrit, comme plusieurs autres de cette époque, avait été perdu. Retrouvé et racheté par Madame Wagner après la mort du grand artiste, il fut édité par Siegfried Wagner en 1887 [2].

Étudions d'abord dans quelles conditions fut conçu ce drame d'une nature si particulière et d'une si haute portée.

« J'avais, écrit Wagner en 1851 [3], ébauché et

[1] *Communication à mes amis*, G. S. IV, 319 (390).

[2] *Jesus von Nazareth.* Ein dichterischer Entwurf aus dem Jahre 1848. Leipzig; Breitkopf et Hærtel 1887; 1 vol. in-8° de 100 pages.

[3] *Communication à mes amis*, G. S. IV, 330 (402).

terminé *la Mort de Siegfried* uniquement pour contenter mon impulsion intérieure, nullement dans la pensée de faire représenter ce drame sur nos théâtres avec les procédés actuels qui me paraissent tout à fait insuffisants... En l'automne de 1848 je ne pensais pas du tout à cette représentation ; si j'achevai le texte poétique et tentai quelques essais d'exécution musicale, ce fut pour me procurer une satisfaction intime en un temps où le dégoût des affaires publiques m'avait saisi et où je m'en étais complètement retiré. Ce triste isolement auquel j'étais réduit comme artiste, j'en prenais alors douloureusement conscience et ne pouvais trouver un soulagement à ma peine cuisante sinon en contentant mon insatiable penchant par de nouvelles esquisses. Je me sentais entraîné à composer une œuvre qui pût faire comprendre et partager aux hommes de mon époque mon douloureux état d'âme. Avec *Siegfried,* par la force de ma passion j'étais parvenu jusqu'à la source-première

de l'éternel Purement-humain. Cette fois j'avais compris que cette passion ne pouvait être nullement satisfaite dans l'(organisation) de la vie moderne ; fuir cette vie, me soustraire à ses exigences par l'annihilation de moi-même, c'était la (seule) délivrance (possible) ; je parvins ainsi à la source-première de toutes les représentations modernes de cet état, à savoir *Jésus de Nazareth* (uniquement considéré au point de vue) humain.

«J'étais arrivé à un jugement riche en conséquences pour l'artiste sur la merveilleuse apparition de Jésus : je distinguais du Jésus des symboles[1] celui qui, se présentant à la pensée à telle époque, dans telles circonstances déterminées, est si facile à concevoir pour notre esprit et notre cœur. Je considérais le temps et les circonstances générales dans lesquels se développa une âme aussi aimante, aussi altérée

[1] Wagner, parlant, nous a-t-il dit, «comme artiste», distingue ici le Christ *théologique* du Christ *historique.*

d'amour que celle de Jésus ; en face d'un monde sans honneur, vide et misérable qu'il ne pouvait anéantir ni remplacer par une autre organisation matérielle conforme aux aspirations de l'âme, ce grand Isolé devait naturellement ne songer qu'à un monde meilleur et désirer sortir de celui-ci par la mort. Je vis le monde moderne rempli d'une bassesse semblable à celle du monde qui entourait Jésus; et j'éprouvai aussi le même désir. Ce désir vient naturellement à tout homme qui, dans une organisation extérieure mauvaise et sans dignité, éprouve le besoin de sensations plus nobles, conformes à sa nature purifiée. La mort n'est alors que le moment du désespoir, l'acte de destruction que nous opérons contre nous-mêmes, parce que nous ne pouvons, dans notre isolement, détruire ce qui est mauvais dans le monde qui nous opprime. La véritable destruction de ces liens extérieurs et matériels serait, non pas la destruction de soi-même, mais une saine manifes-

tation de ce désir. Je me sentais donc porté à représenter la nature de Jésus comme elle se révèle à la conscience que nous avons acquise du mouvement de la vie, de telle sorte que le sacrifice de lui-même que Jésus accomplit n'apparût que comme l'expression incomplète de quelque chose de plus profond, à savoir l'instinct qui pousse l'individu à la révolte contre une société égoïste, révolte qui ne peut aboutir pour l'individu absolument isolé qu'à la destruction de lui-même. Mais cette révolte manifeste son vrai caractère par cette destruction même; on se rend compte, en effet, que le véritable but, ce n'était pas la mort de l'individu, mais la négation de la société égoïste.

« Je cherchai à donner libre cours à mon humeur de révolte en ébauchant le drame *Jésus de Nazareth.* Cependant deux objections graves m'empêchèrent de terminer l'esquisse. D'une part, la nature contradictoire du sujet tel qu'il se présente à nous ; de l'autre, l'impossibilité d'ar-

river pour cette œuvre à une exécution publique. Je ne pouvais exposer ma manière moderne d'envisager la question sans faire violence au sujet tel qu'il s'est gravé dans l'esprit du peuple sous l'influence des dogmes religieux et des idées vulgaires. Il fallait donner à ces idées des commentaires, introduire certains changements avec des intentions plus philosophiques qu'artistiques, si je voulais enlever peu à peu au public ses conceptions accoutumées et l'amener à la lumière qui brillait pour moi. M'aurait-il, d'ailleurs, été possible de surmonter cette difficulté, je devais bien m'en rendre compte: la signification que je lui donnais, le sujet ne pouvait l'avoir que précisément dans l'état actuel de notre société. Cet état détruit par la révolution, la signification disparaissait. La représentation publique n'aurait eu de sens que dans le cas où il eût été possible de la réaliser à l'heure même. Or, je comprenais clairement, étant donné le caractère de l'agitation,

qu'il fallait ou persister entièrement dans les anciennes traditions, ou poursuivre la réalisation complète des nouvelles idées. Ce regard clair, sans illusion, sur ce qui m'entourait me montra que je devais me décider à abandonner totalement *Jésus de Nazareth*... Chaque ligne que j'aurais tracée m'aurait paru ridicule maintenant que je voyais l'impossibilité de me tromper et de m'enivrer par une espérance artistique... Survint la révolte de Dresde que je prenais, comme tant d'autres le faisaient avec moi, pour le commencement d'une révolte générale dans l'Allemagne entière. Qui serait assez aveugle pour ne pas voir que je ne pouvais choisir : je n'avais qu'à tourner le dos résolûment à un monde auquel je n'appartenais plus depuis longtemps, parce qu'il ne répondait plus à ma nature intime. »

Telle fut, pour l'histoire de l'esquisse *Jésus de Nazareth* ce qu'on pourrait appeler sa *phase allemande*; nous allons entrer dans la *phase française*.

Wagner, à cause de sa participation à l'insurrection de Dresde[1], est chassé de l'Allemagne; il se réfugie à Zurich. «Mes dernières aventures, écrit-il dès le 29 mai, m'ont entraîné dans une voie où je dois créer ce que ma nature peut produire de plus puissant et de plus significatif[2].» Liszt l'engage à écrire un ouvrage destiné spécialement à Paris; Wagner s'enthousiasme pour cette idée, se rend à Paris, cherche un collaborateur: «Je dois créer du nouveau, dit-il, et je n'y parviendrai que si je fais tout moi-même. Je suis à la recherche d'un jeune poète français qui veuille bien se soumettre à mon idée: je fais moi-même le sujet; lui, composera aussi librement que possible ses vers français[3].» Et quelques jours après: «Toute mon

[1] *Trois moments* etc., p. 20.

[2] Lettres à Liszt; Tome I, p. 19; lettre du 29 mai 1849 à M. Wolff. (*Briefwechsel* zwischen Wagner und Liszt; Leipzig, Breitkopf, 1887).

[3] Idem, p. 22. Lettre du 5 juin 1849.

affaire, c'est d'écrire un opéra pour Paris; je ne peux rien faire d'autre.» Mais comment travailler dans ce tourbillon? Il lui faut la tranquillité, les joies d'un intérieur. Il demandera donc à sa femme de venir s'installer avec lui à Zurich: «Dès que ma femme m'aura rejoint, je me mets de tout cœur à la besogne; j'envoie à Belloni l'esquisse de mon sujet parisien; il s'occupera de la transformation française par Gustave Vaez[1]; celui-ci peut avoir terminé son travail en octobre. Je quitte alors quelque temps ma femme et retourne à Paris chercher par tous les moyens possibles à obtenir la commande dudit sujet, puis reviens à Zurich faire la musique[2].» Le 9 juillet, Wagner avertit Liszt qu'il s'est entendu avec G. Vaez[3], mais c'est dans une lettre du 9 août adressée à Uhlig qu'il

[1] Gustave Van Nieuvenhuyzen dit *Vaez*. (Kufferath, *Parsifal*, p. 162).

[2] Lettres à Liszt, Tome I, p. 24.

[3] *Idem.*, p. 31.

nous donne au sujet de son œuvre future les détails les plus précis: «Mon ami Liszt veut à toute force que j'écrive un opéra pour Paris; j'y suis allé et me suis entendu avec un poète en renom. Je dois lui fournir l'esquisse complète pour un poème d'opéra; il le composera en français et s'occupera de m'obtenir la commande du Grand-Opéra. Actuellement, outre mon *Siegfried*[1], j'ai en tête deux sujets tragiques et deux comiques, mais aucun d'eux ne me semble convenir à la scène française. J'en ai un cinquième, peu m'importe dans quelle langue il viendra au monde: *Jésus de Nazareth.* Je pense offrir ce sujet aux Français et j'espère me débarrasser ainsi de toute cette affaire, car je pressens l'effroi que ce projet va causer à mon collaborateur. S'il a le courage d'affronter avec moi tous les orages qu'entraînera la mise

[1] *La mort de Siegfried* devenue plus tard le *Crépuscule des Dieux.*

en scène d'un tel projet, j'accepte cela comme un sort et continue l'œuvre ; s'il me laisse en plan, tant mieux ; je n'aurai plus ainsi la tentation d'écrire dans cette langue jacassante que je déteste (in der mir verhassten schnettereteng Sprache). Connaissant ma nature, vous pouvez penser que c'est bien contre mon gré que je me suis mis dans ce micmac ; j'agis ainsi en vue de mes créanciers, auxquels j'enverrai la recette que je ferai en France[1].» Dans une lettre du 27 décembre, Wagner exprime une idée qui lui était chère à cette époque, idée sincère, croyons-nous, puisqu'il avait souffert et souffrait encore pour elle : «Actuellement, on ne peut créer l'œuvre d'art, mais la préparer et cela par la révolution, en détruisant et annihilant tout ce qui mérite de l'être. Voilà l'œuvre que nous avons à faire ; d'autres que nous seront les vrais artistes créateurs. C'est ainsi seulement que je

[1] *Briefe von Wagner an Uhlig* (Breitkopf), p. 5 et 6.

conçois ce que je dois faire à Paris : l'œuvre que j'écris pour Paris ne pourra être qu'un moment de la révolution, un signe affirmatif de la destruction. Actuellement la destruction seule est nécessaire[1]...» Et Wagner témoigne le désir de faire paraître à peu près toutes les semaines une sorte de petite revue dont chaque numéro «contiendrait une charge de canon qui détruirait quelque tour fêlée ; celle-là renversée, on s'en prendrait à une autre et ainsi de suite tant que dureraient les munitions.»

Le passage de la «*Communication*» que nous avons cité plus haut montre que c'est bien dans cet esprit révolutionnaire qu'avait été conçu *Jésus de Nazareth.* Il est même facile de se

[1] *Briefe an Uhlig*, p. 21. Et p. 19: «Révolutionner partout où je vais, voilà mon affaire. Si je succombe, ma défaite sera plus honorable qu'une victoire obtenue par les sentiers battus. Même sans succès personnel, j'aurai servi la cause. Qui dure, vainc, et durer pour moi, c'est avoir l'argent nécessaire pour vivre, car de la force de ma volonté je ne saurais douter.»

rendre compte que Wagner, sous ce rapport, avait fait un grand pas : il avait cru d'abord[1] « qu'un souverain allemand pourrait se mettre à la tête du mouvement socialiste, puisque cela était conforme à la véritable tradition impériale allemande, et que, dans un siècle comme le nôtre, grâce à la puissance des idées révolutionnaires partout répandues, il pourrait réaliser le grand projet de Barberousse. En tout cas, ce furent là des rêves bien vite abandonnés. Le discours du *Vaterlandsverein*, l'esquisse de *Barberousse* et la *Mort de Siegfried* sont de l'été 1848; or, à la fin de la même année Wagner rédigeait déjà le scénario de *Jésus de Nazareth* qui marque le passage au pur anarchisme[2]. »

[1] Lire le *Discours* à l'Union des Patriotes (14 juin 1848) dans Tappert: *R. Wagner*; *Sein Leben und seine Werke* (1883), p. 33 à 42, ou dans H. Dinger *R. Wagners geistige Entwickelung* (Leipzig, Fritzsch 1892), Tome I, p. 107.

[2] Noufflard, *R. Wagner d'après lui-même*, Tome III, note p. 22. — Voir plus loin § 2, les passages que

Il est certain toutefois que dans la lettre du 27 décembre 1849, Wagner ne faisait pas allusion à *Jésus de Nazareth*, mais à l'esquisse *Wieland le forgeron* [1].

Dès le 14 octobre il écrivait à Liszt: « Tu m'as désigné Paris, je ne m'y refuse pas, mais ce que j'ai à choisir et à ébaucher pour Paris ne se peut réaliser en un instant: je dois tout ensemble devenir autre et demeurer le même. Toutes mes nombreuses ébauches étaient faites pour être développées directement par moi-même en langue allemande. Des sujets que j'au-

nous résumons sur l'*Amour et la Loi*. — Remarquer que Wagner représente Barabbas et Judas comme partisans de la royauté nationale. Il semble même que Judas ne livre son maître que pour l'obliger à accomplir les prodiges qui assureront à la fois la propre liberté de Jésus et l'établissement de sa royauté terrestre. Cfr. *Jésus de Nazareth* pp. 2, 12, 13, 21. Mais Jésus renonce à cette royauté, voulant fonder la société nouvelle sur l'Amour seul.

[1] Cette esquisse se trouve dans le troisième volume des Œuvres complètes.

rais destinés à Paris (comme *Jésus de Nazareth*) deviennent impossibles sous bien des rapports quand j'envisage la chose au point de vue pratique. Il me faut avant tout du temps et du loisir pour mes inspirations que je n'attends que d'une région à peu près étrangère à ma nature. A côté de cela se trouve le poème de mon *Siegfried*: depuis deux ans je n'ai pas composé une note ; voilà que mon âme d'artiste me pousse à faire la musique de ce poème[1]. »

Dans une lettre à Uhlig du 24 février 1850, Wagner qui venait d'assister à la 47e représentation du *Prophète* et avait constaté le prodigieux succès de cette musique *à effet* sur un public dénué de véritable goût artistique, Wagner parle de sa lettre écrite récemment à Liszt et dans laquelle il déclare que « sous aucune condition il n'écrira d'opéra pour Paris[2] » ;

[1] *Br. z. Wagner und Liszt*, t. 1, p. 42.

[2] *Br. an Uhlig*, p. 32.

tout au plus acceptera-t-il de livrer à ce public dont les préoccupations sont si différentes des siennes une œuvre déjà terminée « et qui lui est devenue indifférente », *Lohengrin*.

Wagner obéira donc courageusement à l'impulsion idéale de sa nature. Il dédaignera les avantages immédiats, d'ordre inférieur, qu'aurait pu lui assurer un succès parisien, préférant lutter et souffrir, mais du moins rester lui-même[1] et réaliser l'œuvre d'art telle que sa conscience la lui dicte.

Il lui répugne de n'être pas le créateur unique d'une œuvre d'art parfaitement sincère, jaillissant d'une inspiration unique.

Sans cesse Wagner revient sur le même sujet: « Si je ne pouvais m'habituer, écrit-il à

[1] « On disait: renie-toi, deviens autre, deviens Parisien pour te gagner Paris! Maintenant ma résolution est celle-ci: reste tout à fait ce que tu es, montre aux Parisiens ce que tu veux et peux; ton but est précisément de leur faire comprendre ce que tu es! » Lettre à Uhlig du 27 décembre 1849.

Liszt le 5 décembre 1849, à cette idée d'écrire un opéra pour Paris, cela venait avant tout de mon antipathie d'artiste contre la langue française. Tu ne le comprendras pas parce que tu es un Européen, tandis que moi, je suis essentiellement un Germain. J'ai surmonté mon antipathie en faveur d'une entreprise artistique qui me paraissait riche en conséquences, mais je dois le déclarer : il m'est absolument impossible de mettre en musique un poème qui me serait tout à fait étranger [1]. »

Quelles sont les autres impossibilités pratiques auxquelles faisait allusion Wagner dans la lettre du 14 octobre ? C'est d'abord ce qu'il appelle si bien dans la *Communication à ses Amis* la « nature contradictoire » du sujet : impossibilité de représenter Jésus de Nazareth sans faire ressortir le caractère divin de

[1] *Br.* an *Liszt,* Erster Band, p. 42. Cfr. dans le volume des *Lettres à Uhlig*, etc., la lettre à Heine, p. 387.

sa mission ; d'autre part, impossibilité d'exciter chez les spectateurs un intérêt profond, sinon en faisant agir et parler devant eux un être simplement humain. Mais on ne peut se bien représenter les deux termes de l'antinomie qu'après avoir au moins entrevu les grandes lignes du drame projeté. Nous allons donc en faire brièvement l'analyse.

§ 2. *Analyse de l'esquisse.*

Le drame *Jésus de Nazareth* est divisé en cinq actes.

L'acte premier se passe à Tibérias, en Galilée. Barabbas et Judas Ischarioth discutent sur les chances de réussite d'un prochain soulèvement contre les Romains et sur la part probable que Jésus y prendra. Arrive Jésus lui-même, entouré de ses disciples. Le pharisien Lévi (Matthieu), voyant sa fille en danger de mort, l'a

conjuré de venir la guérir. Jésus rencontre le convoi funèbre ; il ressuscite l'enfant. Pénétré de reconnaissance, le Pharisien invite Jésus à s'asseoir à sa table ; Jésus accepte. Or, voici qu'on lui amène Marie de Magdala convaincue d'entretenir un commerce coupable avec un seigneur de la cour d'Hérode. Jésus pardonne à la pécheresse ; puis, s'adressant aux convives ses disciples, les amis de Lévi et les gens du peuple, il leur développe sa doctrine de l'Amour.

Au deuxième acte, Jésus, sur les bords du lac de Génésareth, apprend que le peuple approche pour le faire roi ; il monte dans une barque et après avoir enseigné la foule et lui avoir distribué le pain et le vin, il donne le signal du départ et se dérobe à l'enthousiasme populaire.

Au troisième acte, nous assistons à Jérusalem au conseil de Pilate ; le gouverneur réprimande Caïphe et le menace de la colère de César, car une nouvelle sédition, promptement apaisée, il

est vrai, vient encore d'éclater; le chef, Barabbas, a été pris et condamné. Caïphe se concerte avec les Anciens du peuple : à quoi bon ces troubles, ceux-là surtout auxquels Jésus va donner lieu s'il se déclare le Messie ? Ils y ont tout à perdre... Mieux vaut qu'un seul périsse !... Un pharisien s'offre à se saisir de Jésus sans violence, secondé par un des disciples, Judas. La scène change : sur la place, devant le grand escalier du Temple, la foule se répand poussant des cris de joie, jetant des fleurs, étendant sur le sol des tapis, des vêtements. Jésus arrive, monté sur un mulet; saisi d'indignation en voyant les marchands qui encombrent le temple, il prend les guides de sa monture et chasse les vendeurs hors de l'enceinte sacrée. Le peuple applaudit et conjure Jésus de se déclarer ouvertement le Messie. Jésus explique en quel sens il est l'envoyé de Dieu et quelle rédemption il apporte aux hommes. L'étonnement du peuple qu'endoctrinent et excitent les pharisiens fait bientôt

place à des sentiments hostiles. Jésus demeure seul avec ses disciples : Vous aussi, leur dit-il, voulez-vous m'abandonner ?... Marie de Magdala s'offre à leur indiquer une retraite sûre.

Acte quatrième : le dernier repas ; le parfum versé par Magdeleine sur la tête de Jésus ; derniers enseignements et départ pour le jardin des Oliviers. Le jardin des Oliviers : Jésus trahi par Judas et emmené par les soldats. Tous les disciples s'enfuient, sauf Pierre qui suit de loin son maître.

Au cinquième acte, jugement de Jésus par Pilate ; sa condamnation. — Jean et les deux Marie reviennent du Calvaire ; elles annoncent que tout est consommé. Rempli de l'Esprit Saint, Pierre enseigne le peuple qui se presse en foule autour de lui, demandant le baptême.

Wagner, on le voit, suit pas à pas l'Évangile. Il se permet toutefois à l'égard des détails une certaine liberté. Quelques-uns de ces changements sont de peu d'importance : ce n'est plus

la fille de Jaïre, c'est la fille du publicain Lévi que Jésus ressuscite; l'épisode de Marie de Magdala ne fait qu'un avec celui de la femme adultère. Parfois, au contraire, on regrette que le texte évangélique ait été altéré. «Mon ami, que viens-tu faire ?» dit Jésus à Judas au jardin des Oliviers. «Salut, Maître», répond le traître en embrassant Jésus. Et celui-ci : « Judas, c'est par un baiser que tu trahis le Fils de l'homme[1] ! » Wagner remplace cette scène si touchante par cette simple phrase d'une banalité déplorable : «Judas s'approche de Jésus en toute hâte : «Maître, dit-il, je te cherche depuis longtemps !» et il l'embrasse : les soldats entraînent Jésus.» — L'Évangile raconte qu'au sortir du prétoire, après le triple reniement, Jésus jette sur Pierre un de ces regards pénétrants qui remuent l'âme dans ses dernières profondeurs : Pierre bouleversé fond en larmes[2]. Scène analogue dans

[1] Matth. XXVI, 49, 50; Luc XXII, 48.

[2] Luc XXII, 61.

Wagner, mais Jésus prend la parole et s'écrie : «Pierre!» Combien la scène muette de l'Évangile est plus émouvante, plus poignante! — Ce ne sont là que des taches légères qui auraient peut-être disparu dans le texte définitif. En revanche, que d'interprétations ou modifications heureuses, parce qu'elles dramatisent le récit évangélique, donnent tout leur éclat aux paroles du Christ, en dégagent le véritable esprit! C'est à Barabbas (p. 4) transformé en «ardent patriote» (p. 8) et représenté comme cherchant à soulever les Juifs contre les Romains, qu'est adressée la fameuse réponse : «Rendez à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu.» Barabbas comprend alors qu'il ne peut, comme il l'espérait, compter sur le concours de Jésus et organise seul la sédition, où il est de suite vaincu et fait prisonnier. — Au troisième acte, c'est à ses apôtres troublés, ébranlés en voyant le peuple délaisser Celui qu'il acclamait quelques instants auparavant,

que Jésus pose cette navrante question: «Et vous aussi, voulez-vous m'abandonner?» (p. 12). — C'est à propos des serments de fidélité de Pierre que Jésus déclare qu'il ne faut pas prêter serment (p. 14). — A l'acte cinquième, lorsque la servante a reconnu Pierre et que celui-ci épouvanté s'enfuit au plus vite, les soldats éclatent de rire et insultent Jésus: «Ah! les voilà donc, s'écrient-ils, les héros avec lesquels tu voulais vaincre et chasser les Romains!» Jésus se tait d'abord, puis fait entendre la parole prophétique: «Je vous le dis, celui-là sera une Pierre, un Rocher, etc....» (p. 17). — Nous pourrions citer encore, à la fin du cinquième acte, l'entrevue touchante de Jésus et de Pierre, celle ensuite de Pierre et de Judas (p. 21); qu'il nous suffise de rappeler avec quelle délicatesse Wagner a traité le divin récit du repentir de Marie-Magdeleine. Au plus émouvant exemple de miséricordieux pardon, les modernes substituent souvent une intrigue vulgaire, sans pro-

fondeur, sans portée[1]. L'« homme *animal* », selon l'expression de l'Apôtre[2], incapable d'échapper à la servitude des instincts grossiers, juge les autres d'après lui-même ; jamais il ne croira que la plus absolue pureté puisse se concilier avec la tendresse la plus profonde. Wagner, au contraire, a su développer, enrichir la narration évangélique, faire intervenir Magdeleine à chacun des actes du grand drame sans altérer le caractère tout idéal de ce don absolu d'elle-même à Celui qui l'a relevée et pardonnée. Rien de plus touchant que la scène

[1] Si l'on s'en tenait à la logique, le sens du fameux texte de saint Luc (VII, 47) serait : « Beaucoup de péchés lui sont pardonnés, (tu peux le conclure) parce qu'elle vient de me témoigner un si grand amour. » Il semble toutefois que l'Évangéliste ait eu l'intention d'établir un rapport de causalité entre cet amour et le pardon divin. En tous cas, entendre par cet amour les égarements passés de Magdeleine, comme on le fait souvent, c'est mettre une *énormité* sur les lèvres du Sauveur.

[2] I Cor. II, 14.

(p. 5) où la pécheresse de Magdala se jette aux pieds de Marie, mère de Jésus, avoue ses fautes et la conjure en gémissant d'obtenir qu'elle soit acceptée comme la dernière des servantes par Jésus et le petit troupeau qui l'accompagne[1].

Mais c'est surtout l'auguste personnalité du Sauveur que Wagner a traitée avec un respect profond. Pas trace de ces jugements superficiels où la justesse de l'idée est sacrifiée aux procédés littéraires.

Et pourtant, dans son ouvrage si consciencieux, M. Noufflard affirme sans explication que Wagner «n'envisagea pas le fils de Marie avec les yeux d'un croyant et ne vit pas en lui un Dieu descendu sur terre pour y mourir, mais au contraire un homme vraiment homme qui

[1] «...Sie begehre, als die niederste Magd der Gemeinde *dienen* zu dürfen» (p. 5). Ce sera le cri de Kundry repentante: «Dienen!... dienen!» *Ges. Schr.* X· p. 365 (477).

voudrait vivre [1] ». M. Noufflard s'est fié uniquement au passage déjà cité de la « *Communication* » [2] où Wagner parle surtout « *comme artiste* » et envisage la valeur *dramatique* de son sujet. Il aurait fallu, pour être complet, que M. Noufflard se reportât à l'*Esquisse* elle-même parue avant la seconde édition de son premier volume. Dans cette ébauche, Wagner, n'ayant pas spécialement en vue le côté théâtral de la question, emploie des termes auxquels une sévère orthodoxie trouverait difficilement à redire : « Je suis le Messie et Fils de Dieu ; je vous le dis afin que vous ne vous trompiez pas et n'en attendiez point un autre » (p. 43). — « Jésus proclame sa mission véritable, sa qualité de fils de Dieu, la rédemption qu'il doit opérer pour tous les peuples de la terre et non pour les Juifs seuls... » (p. 12). — « Jésus raconte sa jeunesse, son bap-

[1] *Richard Wagner d'après lui-même;* (Fischbacher) 2e édition 1891; Tome I, p. 285.

[2] Voir ci-dessus § I.

tême par Jean, son séjour dans le désert ; c'est là que son devoir lui apparut dans toute sa clarté et qu'il se considéra non comme descendant de David, mais comme fils de Dieu » (p. 6).

Voici un beau commentaire, par Wagner lui-même, de cet intéressant passage : « Jésus descendait de la race de David ; c'est d'elle que devait sortir le Sauveur du peuple juif ; or, la race de David remontait jusqu'à Adam produit directement par Dieu et duquel viennent tous les hommes. Lorsque Jésus fut baptisé par Jean, le peuple le reconnut comme héritier de David ; mais il se retira dans le désert et réfléchit : devait-il faire valoir son origine davidique au sens populaire ? S'il réussissait, il devenait simplement l'un de ces grands du monde qui s'appuient sur les riches et les égoïstes ! Comme rejeton de la race la plus ancienne, il pouvait réclamer le pouvoir suprême sur le monde et mépriser comme elle le méritait la domination romaine fondée sur la force. A quoi eût servi

aux hommes le succès de cette entreprise ? Une domination aurait remplacé une domination ; les titres seuls (peut-être plus justes) auraient changé. Jésus remonta plus loin encore, jusqu'à l'origine de sa race, jusqu'à Adam produit directement par Dieu. Une force surhumaine ne pouvait-elle pas se manifester en lui qui se sentait conscient d'une origine divine ? Regardant Jérusalem du sommet du Temple, il fut tenté d'opérer un prodige dans ce temple consacré à son Père divin. Mais où réside cette force et qui doit-elle aider sinon les hommes ? C'est de l'homme que doit venir la force capable d'aider l'homme à savoir la connaissance qu'il a de lui-même devant Dieu, lequel se manifeste dans l'homme. Jésus rejeta donc la descendance davidique : par Adam, il descendait de Dieu et tous les hommes étaient ses frères : ce n'était point par une royauté terrestre qu'il pouvait les délivrer de la misère, mais par l'accomplissement de la sublime mission divine qu'il recon-

naissait (comme sienne); dans cette mission Dieu se faisait homme afin que par cet homme, qui le premier reconnaissait Dieu en lui, tous les hommes parvinssent à la conscience (de l'élément divin de leur nature) » (p. 24).

Voilà bien, dans les dernières lignes surtout, un spécimen de ce qu'on peut appeler la théologie hégélienne; Wagner, à cette époque, en adoptait les formules auxquelles il préféra plus tard celles de Schopenhauer. L'influence des doctrines hégéliennes est plus frappante encore dans les trois dissertations qu'on peut intituler, l'une *l'Amour et la Loi* (p. 27 à 33), les deux autres *la Mort* (p. 50 à 58) et la *Femme* (p. 61 à 67). Ceux qui mettent encore en doute la réalité des préoccupations métaphysiques de Wagner et l'influence des idées philosophiques sur la composition de ses drames n'ont qu'à lire ces quelques pages [1]. Elles sont intéressantes à un

[1] La brochure intitulée *Jésus de Nazareth* renferme trois paragraphes: 1° l'esquisse même du drame; 2° des

autre point de vue : elles font assister au laborieux enfantement de la pensée par ce cerveau pourtant si puissamment organisé ; elles prouvent avec quelle peine cet esprit si vivant, si admirablement synthétique, si à l'aise au milieu des formes indécises du sentiment et de la musique, arrivait à la précision de l'idée claire.

Qu'est-ce, par exemple, que l'Amour prôné par Wagner, cet Amour loi fondamentale et éternelle, essence de l'être, qu'il suffit de connaître et pratiquer pour devenir, comme Jésus, fils de Dieu et Dieu lui-même? Wagner ne le dit jamais exactement. Il ne peut cependant avoir en vue l'amour-passion qui est précisément la cause de la plupart de nos tristesses et de nos malheurs. La signification du mot reste

explications, dissertations, projets de maximes ou de discours du Christ; 3° *trente-deux pages* de citations tirées de tout le Nouveau-Testament, prouvant à la fois avec quelle conscience Wagner avait préparé le sujet et quelle connaissance approfondie il possédait de l'Écriture.

indéterminée ; on sent, on devine toutefois que l'Amour, tel qu'il le conçoit, renferme avec l'élément passionnel, égoïste, dont le développement exclusif engendre tant de misères, l'élément supérieur, désintéressé, le don de soi, le dévoûment, qui fait la noblesse de l'amour et lui communique un caractère sacré.

La distinction de ces éléments, l'analyse de l'essence complexe de l'amour, eût préservé Wagner d'une double exagération : il n'aurait pas prétendu, en premier lieu, que la société actuelle repose uniquement sur un fait matériel, la possession de la femme par le mari, des enfants par les parents, de la richesse par le propriétaire, possession égoïste, sans amour, brutalement constituée et protégée par les lois ; en second lieu, il n'aurait pas affirmé qu'en renversant ce système artificiel et criminel, en revenant par le fait même à la nature, l'amour pur, qui est censé remplir naturellement le cœur de l'homme, se répandrait à flots sur l'univers,

remplaçant les conventions inventées par l'égoïsme humain et devenant la Loi unique et suffisante.

Ces deux exagérations forment le fond de la théorie anarchiste. Comment, avec le *sentiment* de l'évolution qui est essentiel aux penseurs allemands, Wagner n'a-t-il pas compris que si la *direction* de l'évolution humaine (individuelle ou collective) est, de l'aveu de tous, dans le sens de l'Amour désintéressé, l'évolution ne procède cependant jamais *ex nihilo* ? On ne doit donc pas rêver l'anéantissement, mais l'amélioration progressive indéfinie de ce qui existe déjà. L'homme, sans doute, et l'amour dans le cœur de l'homme se ressentent encore d'une manière lamentable de la bassesse des origines ; personne toutefois n'oserait plus admettre la légitimité d'un amour franchement égoïste et n'approuverait celui qui ne considérerait la femme que comme un instrument de plaisir ou une vile esclave. L'homme arrivera-t-

il jamais à dominer en lui l'instinct animal à ce point que l'amour idéal, purement désintéressé, puisse pleinement s'épanouir? Finira-t-on par aimer l'être aimé pour lui-même et non plus pour soi-même? Comprendra-t-on ce qu'il y a d'absurde et de coupable à vouloir faire de force le bonheur d'un être, à s'imposer à lui comme unique source de joie ou de progrès moral? Quand la nature humaine sera-t-elle assez affinée pour que l'expression: liberté de l'amour ne soit plus synonyme de licence grossière? Utopie, dira-t-on. Sans doute, mais l'humanité n'avance qu'en s'assimilant ce qu'il y a de vrai dans les utopies; il suffit qu'elle ne les accepte pas servilement et distingue, en elles aussi, l'*esprit* de la *lettre*. De la sorte, la *loi* civile ou religieuse n'est plus un obstacle; par elle s'exprime et se fixe la portion d'idéal déjà comprise et acceptée par les meilleurs, et cette portion augmente d'âge en âge.

Wagner a donc eu tort d'interpréter par sa

propre doctrine anarchiste la doctrine de Jésus. Le Sauveur n'a jamais prétendu jouer le rôle d'un économiste pas plus que celui d'un historien ou d'un physicien. Comme l'a si bien dit Tolstoï : « Le Christ reconnaît l'existence des deux côtés du parallélogramme, des deux forces éternelles, impérissables, dont se compose la vie de l'homme : la force de la nature animale et la force de la conscience. Ne parlant jamais de la force animale qui, s'affirmant d'elle-même, reste toujours égale à elle-même et est en dehors de la volonté de l'homme, le Christ ne parle que de la force divine, appelant l'homme à la plus grande conscience de cette force, à son plus complet affranchissement et à son plus grand développement[1]. » Pourquoi donc Tolstoï néglige-t-il lui-même un des côtés du parallélogramme, à savoir ces forces inférieures gouvernées par les lois scientifiques, écono-

[1] *Le salut est en vous*, Perrin 1893 ; p. 104.

miques, sociales, et ne veut-il tenir compte que du divin sentiment de la charité? Oubliant que «la lettre tue et l'esprit vivifie», il s'attache à l'interprétation littérale de certaines formules, celles, par exemple, du Sermon sur la montagne adressées à des auditeurs qui croyaient à la proximité immédiate de la fin du monde[1], pour lesquels, par conséquent, les questions sociales, économiques, etc, ne se posaient même pas. De là les plus regrettables exagérations[2].

[1] Cfr. Matth. XVI, 28; XXIV, 34; XXVI, 64. — I Cor. XV; VII, 31. — 2 Petr. III, 11, 12. — Apoc. XXII, 10; etc.

[2] Dans le nº VIII-IX de la *Rev. wagn.* (1re année, p. 237) M. Teodor de Wyzewa compare *la Religion de R. Wagner à la Religion du Comte Léon Tolstoï.* Toutes deux ont pour conclusion le Renoncement dans la Compassion. M. de Wyzewa reconnaît que «Wagner montre plus volontiers les splendeurs de la théorie, Tolstoï ses applications pratiques». C'est que Wagner a par-dessus tout un tempérament d'artiste, Tolstoï une nature d'apôtre, essentiellement active.

Nous avons longuement insisté sur la première dissertation à cause de ses rapports étroits avec la *Tétralogie,* à laquelle elle pourrait et devrait servir de préface ou d'argument.

Les deux autres études offrent moins d'intérêt. Elles se rattachent toutefois au même ordre d'idées : le don partiel de leur propre substance que les parents font aux enfants est une négation de l'égoïsme; la mort achève ce sacrifice de l'individu à la généralité. Comprendre et accepter cette offrande de soi-même, céder volontiers sa place pour qu'une vie plus abondante et plus variée succède à la nôtre, comme la plante succède au germe, c'est accomplir la loi d'Amour, coopérer à la création, vivre de la vie divine et échapper de la sorte à l'anéantissement qui épouvante l'égoïste.

Wagner a noyé ces idées dans un flot de spéculations subtiles; mais nous savons que ces pages n'étaient pas définitives; elles auraient été résumées en quelques paroles lumineuses

et pénétrantes mises sur les lèvres du Sauveur. Wagner aurait-il réussi dans cette tâche ? Il est si difficile de faire parler au Christ un langage digne de lui ! D'heureuses formules telles que celles-ci : « Ce n'est pas le mariage qui sanctifie l'amour, c'est l'amour qui sanctifie le mariage » (p. 44), ou : « Quel est le vrai voleur, celui qui (amassant un trésor) prive son prochain de ce dont il a besoin, ou celui qui prend au riche ce dont il n'a que faire ? » (p. 35) nous permettent d'entrevoir sous quelle forme se serait condensée la matière nébuleuse et diffuse de ces dissertations.

On voit clairement l'état d'esprit de Wagner à cette époque : il est partisan d'un optimisme ou plutôt d'un *mélíorisme* naturaliste dans lequel, en somme, la *Nature* est tout ; Wagner lui donne encore le nom de Dieu quand il envisage plus spécialement la Loi de vie et d'amour qui la régit, mais il ne faut se faire aucune illusion ; dans ce système comme dans celui de Hegel

il n'y a d'autre Dieu que la Nature. Et cette Nature n'est pas, comme pour Spinoza, une substance parfaite qui mérite le nom de Dieu, bien que, par une inexplicable contradiction, elle revête une infinité de modes imparfaits; c'est une essence soumise à un perpétuel passage d'un moindre degré d'être à un degré supérieur, un éternel *fieri*, une *indéfinie perfectibilité*, nullement une *infinie Perfection*.

N'est-ce pas vraiment, de la part de Hegel et ses disciples[1], une sorte d'hypocrisie d'employer encore le mot *Dieu*, alors qu'ils ne lui donnent plus le sens d'Être parfait adopté par Platon, Aristote et la tradition chrétienne? Beaucoup n'ont pu se résigner à ce pharisaïsme métaphysique et, rejetant l'appellation de *panthéistes*, ont préféré le nom de *monistes*. Wagner, qui, dans *Jésus de Nazareth*, avait conservé les for-

[1] Renan a été en France le plus brillant vulgarisateur des idées hégéliennes.

mules orthodoxes et, à notre avis, un fond sincère de croyance, abandonna bientôt ce dernier reste de Christianisme et professa hautement qu'il n'y a pas lieu de chercher une réalité supérieure à l'humanité, Dieu et les religions, selon l'enseignement de Feuerbach, n'étant que les aspirations idéalisées de la nature humaine[1].

Que Wagner ait subi l'influence de Feuerbach, le fait n'est point contestable. Wagner explique lui-même[2] que ce penseur lui avait été sympathique «parce qu'il donnait congé à la philosophie (nous dirions: à la métaphysique) dans laquelle il retrouvait déguisée la théologie».

Or — pour citer le jugement d'un écrivain non suspect — «Louis Feuerbach est sans doute l'expression la plus avancée, sinon la plus sérieuse de l'antipathie (de la nouvelle école

[1] *Die Wibelungen* (Sommer 1848) G. S. II, 123 (162); *Oper und Drama* (1850) G. S. IV, 31 (41).

[2] Préface des 3e et 4e volumes des Œuvres complètes. G. S. III, 3 (4).

allemande contre le christianisme), et si le XIXe siècle devait voir la fin du monde, ce serait certainement lui qu'il faudrait appeler l'Antechrist. Peu s'en faut que Feuerbach ne définisse le christianisme une perversion de la nature humaine et l'esthétique chrétienne une perversion des instincts les plus secrets du cœur... Croire à Dieu et à l'immortalité de l'âme est à ses yeux tout aussi superstitieux que de croire à la Trinité et aux miracles. La critique du ciel n'est, selon lui, que la critique de la terre; la théologie doit devenir l'anthropologie. Toute considération du monde supérieur, tout regard jeté par l'homme au delà de lui-même et du réel, tout sentiment religieux, sous quelque forme qu'il se manifeste, n'est qu'une illusion[1].» Telle est bien, en effet, la doctrine

[1] *Feuerbach et la nouvelle école hégélienne* dans les *Études d'histoire religieuse* de Renan, p. 407 et 417. «Quand un Allemand se vante d'être impie, ajoute Renan, il ne faut jamais le croire sur parole. L'Allemand n'est

que nous trouvons dans les écrits théoriques publiés à cette époque. Toujours revient la confusion entre le Christianisme et l'*ascétisme*, qui n'est pourtant qu'une application particulière et très spéciale, souvent même une exagération, une dégénérescence de l'idée chrétienne. Aussi le Christianisme est-il, d'après Wagner, diamétralement opposé à l'Esthétique. L'art, écrit-il en 1849, c'est la joie en soi, la joie de

pas capable d'être irréligieux; la religion, c'est-à-dire l'aspiration au monde idéal, est le fond même de sa nature. Quand il veut être athée, il l'est dévotement et avec une sorte d'onction. Que si vous pratiquez le culte du beau et du vrai; si la sainteté de la morale parle à votre cœur; si toute beauté et toute vérité vous reportent au foyer de la vie sainte; que si, arrivés là, vous renoncez à la parole, vous enveloppez votre tête, vous confondez à dessein votre pensée et votre langage pour ne rien dire de limité en face de l'infini, comment osez-vous parler d'athéisme? Que si vos facultés, vibrant simultanément, n'ont jamais rendu ce grand son unique que nous appelons Dieu, je n'ai plus rien à dire; vous manquez de l'élément essentiel et caractéristique de notre nature. »

vivre, de se sentir dans le grand Tout ; il ne pouvait éclore dans la période de décadence de l'empire romain. Abaissement, dégradation universelle, conscience de la perte totale de la dignité humaine, dégoût même des jouissances matérielles, les seules qui pussent alors subsister, absolu découragement à l'égard de tout effort, de toute activité, tels sont, en effet, les caractères de cette lamentable époque. Or, tout état général créant la forme capable de le représenter, le Bas-Empire dut créer la sienne : « ce ne pouvait être l'Art, ce fut le Christianisme[1]. » Le Christianisme, dit-il ailleurs[2], procéda anatomiquement : pour atteindre l'âme, il ouvrit, disséqua le corps ; il tua du coup le corps et l'art qui ne peut se manifester qu'à travers la vie physique.

Bien significatif aussi le passage[3] où il oppose

[1] *L'art et la révolution* (1849), G. S. III, 14 (19).
[2] *Opéra et Drame* (1851), G. S. 310 (383).
[3] *Art et climat* (1849), G. S. III, 218 (266).

l'Amour jaillissant spontanément de la nature humaine, Amour qu'il glorifiera bientôt dans la *Tétralogie* en l'incarnant dans Brünnhilde, à la charité chrétienne, objet d'une révélation, d'un enseignement, d'un commandement, ce qui en fait, à son avis, quelque chose d'extérieur à l'âme et d'artificiel. Mais rien de plus caractéristique que cette lettre écrite à Liszt[1] le 13 avril 1853: « Comment pourrais-tu croire que tes généreux épanchements exciteront ma moquerie ! Les formes sous lesquelles nous cherchons une consolation pour nos misères se construisent d'après notre être, nos besoins, le caractère de notre éducation et nos sentiments plus ou moins artistiques. Qui serait assez dépourvu d'amour pour croire qu'il ait imaginé la seule forme légitime? Celui peut-être qui n'a jamais, poussé par un besoin personnel, donné une forme à sa propre foi et à sa propre

[1] *Br. an Liszt*, p. 235 à 237.

espérance, mais à qui cette forme a été imposée (comme à un individu incapable de penser) par son entourage. Cette forme est alors un simple postulat appartenant à d'autres. La personne en question ne possède point, par conséquent, de vie intérieure, et pour maintenir son existence vide, elle impose à d'autres comme son propre postulat ce qui lui a été d'abord imposé par son entourage. Celui qui aspire, qui espère et qui croit, se réjouit volontiers de la foi et de l'espérance d'autrui : chaque discussion sur la vraie forme n'est qu'une vaine opiniâtreté à vouloir toujours avoir raison.

«Vois, mon ami, j'ai aussi une forte croyance qui me fait honnir par les politiciens et les juristes ; j'ai la foi en l'avenir de l'espèce humaine et je tire simplement cette foi de mes besoins (intérieurs). J'ai réussi à considérer les phénomènes de la nature et de l'histoire avec amour et liberté d'esprit ; j'ai saisi leur essence

et n'ai pu trouver d'autre mal en eux que le manque d'amour (Lieblosigkeit). Ce manque d'amour, je ne pouvais me l'expliquer que comme un égarement, un égarement qui, de l'état d'inconscience naturelle, nous conduira à reconnaître la beauté unique et la nécessité de l'amour. Cette science de l'activité pratique est le devoir de l'histoire du monde; la scène sur laquelle cette volonté doit un jour s'affirmer activement, c'est la terre, la nature même, car tout ce qui nous amène à cette bienheureuse science vient d'elle. L'état d'égoïsme (Lieblosigkeit) est l'état de souffrance pour l'espèce humaine : la plénitude de cette souffrance nous environne maintenant; elle martyrise ton ami par mille blessures brûlantes. Mais c'est précisément par cette souffrance que nous reconnaissons l'admirable nécessité de l'amour. Nous le désirons et crions vers lui avec une intensité que seule rend possible notre expérience douloureuse. Nous avons acquis de la sorte une

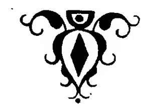
force que l'homme naturel ne pressentait même pas. Et cette force, devenue commune à tous les hommes, fondera sur cette terre une existence que personne ne désirera quitter pour une vie d'outre-tombe désormais tout à fait superflue. L'homme sera heureux : il vivra et aimera. Et qui désirerait quitter cette vie quand il aime?...

« Moi aussi je crois à un au-delà : je viens de te le montrer ; s'il est au-dessus de ma vie, il n'est pas au-dessus de ce que je puis sentir, penser, saisir et comprendre, car je crois aux hommes — et n'ai besoin de rien autre chose ! »

Nous le demandons en toute sincérité : l'exclamation : « Qui désirerait quitter cette vie quand il aime ? » ne prouve-t-elle point que Wagner ne ressentait pas alors l'angoisse pessimiste qui torturait son âme lorsqu'il écrivit ce drame passionné mais lugubre : *Tristan et Iseult*, où l'amour apparaît comme une malédiction pour

la vie d'ici-bas, un supplice auquel la mort seule peut mettre un terme?

D'autre part, que Wagner, à cette époque, méconnût, méprisât le Christianisme, qu'il eût remplacé ses antiques croyances par une foi toute naturaliste et humanitaire, nous n'estimons pas possible, après les textes qu'on vient de lire, de le mettre en doute. Cette foi naturaliste va trouver son plein épanouissement et son expression adéquate dans l'*Anneau du Nibelung.*





IV

L'ANNEAU DU NIBELUNG

OU

TÉTRALOGIE





CHAPITRE IV

L'ANNEAU DU NIBELUNG OU TÉTRALOGIE

§ 1. *L'idée révolutionnaire.*

Le poème en trois actes : *La Mort de Siegfried*[1] remanié complètement est devenu ce

[1] G. S. II : *Der Nibelungen-Mythus* suivi de *Siegfried's Tod.* M. Chamberlain fait ressortir de la manière la plus claire les différences profondes qui séparent ces esquisses de l'*Anneau du Nibelung.* Cfr. *Le drame wagnérien*, p. 168 et suivantes. — L'*Anneau* (*Ring*) *du Nibelung* est divisé en un prologue et trois parties destinées à être exécutées en quatre jours, de là son nom de *Tétralogie.* Nous désignerons les diverses parties par la lettre initiale : R. *Rheingold* (l'Or du Rhin); W. *Walküre* (la Walkyrie); S. *Siegfried;* G. *Götterdämmerung* (Crépuscule des dieux); — nous renvoyons à l'édition Schott, Mayence et Paris, 1876.

magnifique drame: *L'Anneau du Nibelung*, dont le texte[1] fut imprimé en 1853 et communiqué à quelques amis seulement[2].

Cette date a son importance. C'est, en effet, le 14 juin 1848 que Wagner prononça son fameux discours devant les membres de l'Union des Patriotes. Une année plus tard, dans les premiers jours de mai, éclatait l'insurrection de Dresde. Quelle part Wagner y prit-il au juste? Nous laissons à ses biographes le soin de le déterminer[3].

[1] La musique de l'*Or du Rhin* fut terminée en 1854; celle de la *Walkyrie* en 1856; celle de *Siegfried* en 1869; celle du *Crépuscule* en 1874.

[2] Cfr. Biographie de Wagner par Nohl, ch. IV et les *Notes chronologiques* de M. Chamberlain sur l'*Anneau du Nibelung*. *Rev. Wagnér*. 3e année, p. 263.

[3] Dans son ouvrage *Wagner as I knew him* (London-Longmanns, Green and Co. 1892), Ferdinand Praeger cite une lettre du Maître à Édouard Rœckel (frère d'Auguste) dans laquelle on lit ces paroles: «Bien que je n'eusse pas accepté de rôle spécial, cependant j'étais présent partout, surveillant activement l'entrée des

Ce qui est au-dessus de toute discussion, c'est l'enthousiasme avec lequel il accueillit le mou-

convois... Je fus activement engagé dans le mouvement révolutionnaire au moment de la lutte finale et ce fut un hasard si on ne me fit pas prisonnier avec Rœckel et Bakounine». M. Chamberlain a élevé contre l'authenticité de cette lettre et en général contre l'exactitude de la plupart des citations de Praeger des objections si fortes (Cfr. *Bayreuther Blætter*, années 1893 et 1894), que nous n'insérons ce passage que sous toutes réserves.

D'autre part, dans sa brochure *A Vindication* (London, Kegan Trench, 1892) composée, elle aussi, pour réfuter un grand nombre des assertions de Praeger, M. Ashton Ellis cite (p. 44) ces lignes tirées de la *Vie de R. Wagner* (Leipzig, Breitkopf, 1883, p. 162) par Richard Pohl: « R. Wagner ne monta pas sur les barricades ainsi qu'on l'a prétendu, mais il avait accepté la « direction musicale » de la révolution; c'est lui qui surveillait le service des signaux, du tocsin. Il organisa aussi l'arrivée des convois et excitait les combattants par ses discours. »

Wagner ne fut point cependant un des *organisateurs* de l'émeute. Bakounine l'a expressément déclaré au cours de son procès: « Wagner n'a jamais été pour moi qu'un imaginatif, et bien que j'aie souvent parlé

vement réformiste. Toutefois, étant donné le sens habituel du mot, l'épithète de *révolutionnaire* ne saurait lui être appliquée sans quelques réserves. Pour s'en convaincre, il faut lire la lettre que Wagner adressait à Lüttichau, intendant des théâtres royaux de Dresde, trois jours après son discours à l'Union des Patriotes[1], où il reconnaît combien il a eu tort de proposer à un public si prosaïque «la poétique image» de la royauté telle qu'il la rêvait.

Quelle était précisément cette idéale conception du rôle futur de la royauté? Le roi, «le

politique avec lui, cependant nous ne nous sommes jamais mutuellement entendus pour une action commune.» (Cité par Hugo Dinger, *Richard Wagner's geistige Entwickelung*, Leipzig, Fritzsch, 1892; t. I, p. 179).

[1] Hugo Dinger (ouv. précité, p. 107) reproduit intégralement ce discours qui avait été déjà publié par Tappert dans la *Biographie* de R. Wagner (1883). M. Ashton Ellis, dans la brochure précitée, donne une traduction anglaise de la lettre si intéressante à Lüttichau.

premier, le plus vrai républicain[1] » serait-il un simple président de République ? Ou bien, au contraire, faut-il se le représenter revêtu comme jadis d'un pouvoir absolu, dégagé des entraves parlementaires[2], mais tout dévoué aux intérêts de son peuple, entretenant avec lui de constants rapports, de telle sorte qu'il s'établisse entre la nation et le roi une sorte de coopération pour le bonheur commun ?

Du moins est-il certain qu'aux yeux de Wagner l'organisation actuelle de la société est vicieuse, foncièrement mauvaise et doit être modifiée de fond en comble. L'abolition des conventions, le retour au « purement humain »

[1] Cf. H. Dinger, p. 124.

[2] *Ibid.*, p. 128, 133. Bien remarquer que Wagner distingue avec soin *Kœnigthum* de *Monarchismus* la monarchie constitutionnelle dont il voulait l'abolition. Dans la lettre à Lüttichau, Wagner explique que s'il a prononcé son discours, c'est pour réfuter ce préjuge que l'idée même de République entraîne celle d'abolition de la Royauté.

détermineront un nouvel ordre de choses où se réaliseront à la fois la réforme sociale et la réforme artistique. Wagner ne les a jamais séparées.

Tel est le rêve auquel il fait allusion dans les lignes suivantes, où il explique son attitude en 1849 : « La possibilité d'un changement radical dans la constitution de la société sembla se révéler soudain à moi... je me tournai donc vers le nouveau mouvement qui était si plein de promesses pour mon rêve. Mais, après un court examen de ces systèmes, je commençai à être troublé en me demandant si l'élément purement humain, qui était le fondement de la révolution, n'allait pas être perdu de vue au milieu des disputes prédominantes des partis sur la valeur des différentes formes de gouvernement, la différence entre elles étant, après tout, simple question de préférence [1].»

[1] *L'œuvre et la mission de ma vie*, fin du chap. VII.

L'esprit de Wagner planait au-dessus des mesquines questions de partis : « Jamais, écrivait-il en 1851, jamais (jusqu'alors 1849) je ne m'étais occupé de politique, à prendre le mot dans son sens strict. Je me souviens que je ne donnai mon attention aux phénomènes du monde politique que dans la mesure où se manifestait en eux l'esprit de la révolution, c'est-à-dire la révolte de la nature humaine pure contre le formalisme politico-légal... C'est seulement lorsque je puis abstraire des phénomènes leur élément formel élaboré d'après les traditions des droits légaux et atteindre leur noyau interne d'essence purement humaine qu'ils excitent ma sympathie. Alors, en effet, je trouve pour m'entraîner le même motif qui me pousse, comme artiste, à rejeter la forme physique défectueuse du présent pour créer une nouvelle forme sensible qui réponde à la véritable essence de l'humanité — forme qui ne peut être obtenue que par la destruction de la

forme physique du présent, donc par la Révolution[1].»

On voit dans quelle sphère idéale se mouvait sa pensée. Mais l'utopie contenant en germe le progrès à venir, les hommes *à idées* sont toujours suspects à ceux qui représentent l'ordre établi; comme d'ailleurs par ses rapports avec Rœckel et sa conduite pendant l'émeute Wagner s'était gravement compromis, il fut exilé non seulement de Saxe, mais d'Allemagne.

Réfugié à Zurich, il y composa trois de ses œuvres théoriques les plus importantes : *Art et révolution, L'Œuvre d'art de l'avenir, Opéra et drame.* Ces travaux d'analyse et de critique, s'ils coûtèrent à sa nature, lui permirent du moins de «dégager son esprit de toute incertitude et de toute confusion[2]» et de prendre

[1] *Communication à mes amis*, G. S., IV, 308, 309 (377, 378).

[2] *L'œuvre*, etc., chap. VIII, p. 62.

pleine conscience du caractère particulier de son génie.

Dès lors cesse en lui toute hésitation. Il s'enfonce, voyageur hardi et infatigable, dans ces vieux mythes aussi mystérieux et touffus que les antiques forêts de Germanie. Il se sent redevenu «l'artiste vrai, sans entraves[1]». La gaieté de Siegfried, la joie de vivre et d'agir, remplissent son propre cœur lorsque, après avoir ressoudé les deux tronçons du glaive : la musique et la poésie, il s'élance pour combattre le monstre : l'art faux, corrompu et corrupteur, et conquérir la vierge divine toute grâce et toute lumière, harmonie et vérité. Il entend, lui aussi, l'oiseau chanter dans la forêt, l'être aérien, «vivant symbole de l'âme[2] », qui lui module les grandes pensées sur un rythme mélodieux. Wagner, nous l'avons dit, avait rêvé ce

[1] *L'œuvre* etc., chap. VIII, p. 62.

[2] Ernst, *Richard Wagner et le Drame contemporain*, chap. XVI, p. 254.

beau rêve de justice et d'amour qui hante les esprits élevés et les cœurs généreux, d'où sont sortis et sortiront pour la pauvre humanité toutes les améliorations et tous les progrès.

Ce rêve, il nous le raconte dans le discours du 14 juin.

Après avoir réclamé l'abolition des privilèges aristocratiques et l'établissement d'une sorte de suffrage universel: «Lorsque seront tombées, ajoute-t-il, les inimitiés, les jalousies qui séparent les différentes classes, et que tous ceux qui respirent sur notre chère terre d'Allemagne seront unis en un grand peuple libre, aurons-nous atteint le but? Nous ne ferons que commencer. C'est alors qu'il faudra examiner hardiment, avec toute notre puissance de raisonnement, les causes de misère de l'état social actuel: le roi de la création, l'homme, avec ses hautes facultés physiques, morales, esthétiques, peut-il avoir été destiné par Dieu à être l'esclave

d'un produit brut et inerte de la nature, du pâle métal ?

« L'argent[1] doit-il exercer sur l'homme, image de Dieu, une tyrannie assez dégradante pour asservir la noble et libre volonté humaine aux passions de l'usure et de l'avarice ? Tel est le premier combat que doit livrer l'humanité misérable et déchue pour reconquérir sa liberté. Cette guerre ne fera couler ni sang ni larmes. La victoire est assurée ; tous désormais seront convaincus de cette vérité : l'humanité atteindra le suprême bonheur quand tous les hommes actifs auxquels la terre peut donner la nourriture se réuniront mettant en commun leurs facultés si variées pour satisfaire, grâce à l'échange du travail, aux besoins les uns des autres et contribuer au bonheur général. Nous reconnaîtrons aussi que la société humaine est

[1] C'est l'*argent*, non la *propriété*, que Wagner attaque dans ce discours, où il déclare d'ailleurs rejeter l'utopie *communiste*.

viciée dans son principe quand l'énergie des individus est restreinte et que leurs forces ne peuvent se développer librement, complètement... Nous verrons enfin que la société se maintient par l'activité de ses membres, et non par la prétendue activité de l'argent. Dieu nous aidera à démontrer et à appliquer ces principes. Alors s'évanouira comme un méchant esprit des ténèbres ce préjugé diabolique de l'argent. Avec l'argent disparaîtra sa séquelle honteuse des usures publiques et privées, des escroqueries du papier-monnaie et des spéculations frauduleuses. Ainsi se réalisera l'émancipation de la race humaine; ainsi s'accomplira la pure doctrine du Christ, qu'on cherche à nous cacher sous la magie d'un dogme inventé à seule fin d'en imposer à un monde grossier de barbares simples d'esprit.»

N'est-ce pas là l'explication du thème étrange qui court d'un bout à l'autre de la Tétralogie et en fait l'unité: il faut rendre l'or aux filles du

Rhin, rejeter le décevant métal au sein de la nature d'où on n'aurait jamais dû l'arracher; c'est-à-dire : il faut supprimer la richesse, et du même coup la cupidité, l'ambition et les misères sans nombre qu'elles déchaînent sur le monde? Le principe de ces calamités, en effet, c'est le desséchement du cœur, la mort de tout désintéressement, de tout sentiment généreux, l'égoïsme enfin qu'engendrent fatalement la *richesse* et le *pouvoir*. Car, chose digne de remarque, Wagner ne sépare point la cupidité et l'ambition; il ne s'agit pas seulement de l'or, mais d'une bague d'or assurant à qui la possède l'universelle domination.

Or à quel prix pourra-t-on la conquérir? En renonçant à l'amour [1]. Et l'amour une fois éteint

[1] R., p. 16, 18, etc. — Il nous est impossible de donner ici une analyse des drames de Wagner; nous renvoyons donc le lecteur à *Richard Wagner* par C. Mendès (in-12, Charpentier), et pour l'analyse psychologique des caractères et l'étude des sources à *L'art de R. Wagner*

dans le cœur, on ne recule plus devant aucun crime: Fafner tue son frère Fasolt; Mime, touché d'abord de compassion pour le malheur de l'infortunée Sieglinde, veut empoisonner, pour s'emparer de l'or fatal, Siegfried, l'enfant même qu'il a adopté et élevé; Hagen, enfin, assassine lâchement le jeune héros. L'or porte malheur à ceux mêmes qui le touchent avec des mains pures et dont le cœur, comme celui de Siegfried, ne connaît point les calculs honteux. Combien forte la malédiction d'Albérich! Combien vraie sa prophétie: Or brillant, pour qui voudra

par Ernst (in-12, Plon), aux très intéressantes brochures: *Lohengrin*, *La Walkyrie*, *Siegfried*, *Tristan et Iseult*, *Parsifal* de Kufferath (Fischbacher). *Un pèlerinage à Bayreuth* par E. de S. Auban (in-12, Savine) contient une excellente appréciation de *Parsifal* et des *Maîtres chanteurs*; les *Mélanges sur R. Wagner*, d'A. Soubies, un intéressant chapitre sur *les Fées*. Nous ne citons ici que des ouvrages faciles à lire. La bibliographie wagnérienne est des plus considérables; un catalogue général publié récemment comprend 9462 numéros.

te posséder, plus de joie, plus de bonheur, mais les soucis cuisants et les jalousies terribles, la crainte, la terreur et la mort[1]!

Mais rien n'égale, dans leur énergique concision, les dernières paroles de Brünnhilde[2], qui sont l'exact résumé de tout le poème : « Elle a passé comme un souffle la race des Dieux... Le trésor de ma science sacrée, je le livre au monde : Ce ne sont plus les biens, l'or ou les pompes divines, les maisons, les cours, le faste seigneurial, ni les liens trompeurs des sombres traités, ni la dure loi des mœurs hypocrites, mais une seule chose qui dans les bons et les mauvais jours nous rend heureux : l'Amour ! »

Telle est bien l'idée de Wagner, du Wagner

[1] R., p. 60.

[2] G. p. 85 : « *Nicht Gut, nicht Gold, noch gœttliche Pracht*, etc... ». Wagner n'a pas inséré ces paroles dans le texte définitif, mais elles sont conservées en note G. S., VI, 255 (363). S'il les a supprimées, c'est, dit-il, que leur sens lui parut suffisamment exprimé par la musique.

révolutionnaire de 1849, l'ami de Rœckel et de Bakounine. Qu'on lise ses théories sur l'Amour dans *Jésus de Nazareth*[1] ou les tirades exaltées qu'il insérait alòrs dans le journal démocratique *Volksblætter* de Rœckel, en particulier cet article enthousiaste qui parut un mois à peine avant l'émeute de Dresde, véritable dithyrambe en l'honneur de la Révolution[2].

Il la représente portée sur l'aile de la tempête, la tête haute, environnée d'éclairs, tenant d'une main le glaive, de l'autre le flambeau, l'œil sombre, dur et menaçant; et cependant, pour qui ose la regarder en face, quel jaillissement d'amour pur, quel rayonnement de bonheur! Elle s'adresse à tous les souffrants, à toutes les victimes d'une société égoïste: « Je suis, dit-elle, la vie qui éternellement crée et rajeunit!... Je viens détruire le pouvoir d'un seul sur tous, des

[1] Voir le § 2 du chapitre précédent.

[2] *Richard Wagner's geistige Entwickelung*, von Hugo Dinger, tome I, p. 233.

morts sur les vivants, de la matière sur l'esprit; je veux anéantir la puissance des potentats, de la loi et de la propriété. Que l'homme n'obéisse plus qu'à lui-même, que son désir soit son unique loi et sa force tout son avoir; car il n'y a de saint que l'*homme libre,* et il n'y a rien de plus grand que *lui*!... Désormais, plus de haine, d'envie, de malveillance, d'inimitiés ! Vous devez tous vous saluer comme frères; et libres, libres dans votre volonté, libres dans vos actes, libres dans vos plaisirs, vous connaîtrez le prix de la vie! Je suis le Dieu unique que reconnaissent tous les êtres, le grand Tout qui embrasse la nature entière et lui communique la vie et la joie!»

C'est la même thèse que soutiennent de nos jours ceux qui prêchent le *retour à la nature*[1]

[1] Quel admirable symbole du *retour à la nature* que ces eaux du Rhin envahissant la scène à la fin du *Crépuscule des dieux*, faisant disparaître à jamais les débris de l'ancien monde, spécialement la Bague et le Tarnhelm images des tyrannies et des hypocrisies de la civilisation actuelle!

« Les lois, disent-ils, ont été nécessaires : au commencement qu'ils étaient bipèdes, nos aïeux en usèrent comme béquilles. Elles les soutinrent jusqu'au point où nous sommes. Rejetons cet appareil désormais superflu et gênant. Les dogmes et les codes nous ont mis dans le sang la pitié et la justice : aujourd'hui que nous nous en sommes assimilé la meilleure part, ils ne font plus que nous embarrasser de leurs formules. C'est la pulpe des aliments assimilés. Expulsons ces détritus... Débarrassons-nous de cet énorme amas de fictions désormais sans sucs, préjugés dont nous sommes ralentis, qui entravent notre vue et déterminent des fautes fictives en même temps qu'ils légalisent de vrais crimes[1]. »

On comprend dès lors cette hardiesse si souvent reprochée à Wagner, d'avoir transporté sur la scène les amours illicites d'un frère et d'une sœur, Siegmund et Sieglinde. Sans doute,

[1] Maurice Barrès, *L'Ennemi des lois*, p. 278, 280.

on pourrait observer que dans les mythes primitifs ces mariages entre jumeaux paraissent symboliser l'étroite connexion entre phénomènes simultanés[1]; on pourrait ajouter que, d'après la Bible elle-même, l'espèce humaine a dû son accroissement à des unions de ce genre; mais ce serait esquiver la difficulté.

L'intention très nette de Wagner est de symboliser la réaction de la nature contre la convention. Les Ases, dont Odin (= Wotan) était le chef, avaient apporté la civilisation en Scandinavie et remplacé le règne de la force brutale par celui des traités, des lois. Ils avaient en particulier interdit le mariage entre frère et sœur. On comprend dès lors le *cas* choisi par Wagner: la nature, c'est l'amour vrai de deux êtres chez qui la communauté du sang n'est qu'un symbole de la parenté des âmes; la convention, c'est

[1] Dans le cas présent: le Printemps et l'Amour. Se rappeler qu'en allemand *amour* est du genre féminin. W. p. 21.

l'esclavage honteux auquel Hunding a soumis Sieglinde et que son égoïsme décore du nom de mariage.

Uniques représentants sur cette terre de la race divine, Siegmund et Sieglinde pouvaient seuls se comprendre. La même flamme céleste brillait dans leurs regards[1]. Leur amour, ce n'est pas le vulgaire *coup de foudre,* mutuelle obsession de deux êtres nerveux et débiles, mais bien l'immédiate sympathie, le don réciproque, irrévocable, de deux cœurs vivant de la même vie.

Fricka, la «protectrice du mariage et des serments sacrés[2]», dans une longue discussion avec Wotan, attaque violemment cette union de Siegmund et de Sieglinde. Celui-ci lui répond : «Qu'ont-ils donc fait de mal, ces jumeaux qu'unit l'amoureux printemps? L'amour les a ensorcelés!» Et comme Fricka, mise hors d'elle par

[1] W. pp. 6, 9, 16, 23.

[2] « Der Ehe Hüterin — Um der Ehe heiligen Eid... ich klage ». W., p. 28.

cette absence de sens moral, éclate en reproches : «Tu n'as jamais vu rien de pareil, reprend Wotan avec le plus grand calme, eh bien! sois-en témoin aujourd'hui ; alors même que cela ne serait jamais arrivé, qu'importe? Sache ce qu'est une union spontanée ; souris à cet amour, et bénis le lien de Siegmund et de Sieglinde [1]. »

On a prétendu que Fricka symbolise la raison, la conscience morale [2]. Nous ne le croyons pas. Le véritable caractère de l'épouse stérile de Wotan se résume en ces mots : « Tu ne peux comprendre que ce qui se passe d'habitude [3]. » La convention, la tradition, envisagée par un esprit borné incapable d'admettre des exceptions et de corriger la lettre de la loi par une interprétation intelligente, la coutume maintenue,

[1] W., p. 28, 31.

[2] Dans une lettre à Uhlig (12 nov. 1851) Wagner dit que Fricka représente les *mœurs* (Sitte), ce qui n'est pas la même chose que la *morale* considérée sous son aspect idéal, absolu.

[3] *Stets Gewohntes nur magst du versteh'n.* W., p. 31.

protégée, parce qu'elle est la coutume, et non point à cause de l'élément rationnel qu'elle peut renfermer, tel est son domaine.

Quant au mariage de Wotan et de Fricka, il s'explique aisément : le pur instinct (Wotan) serait un torrent dévastateur s'il n'était contenu, dirigé, par l'ensemble des conventions sociales. Mais, pour s'unir à Fricka, Wotan a dû sacrifier un de ses yeux[1]; c'est-à-dire qu'il ne voit qu'*un* seul aspect des choses, l'aspect conventionnel, utilitaire; l'*autre*, l'aspect vrai de la libre nature, lui échappe à jamais[2].

Pourtant Wotan a aimé Erda la Sagesse éternelle[3]; il a fait effort vers l'intelligence; aussi conserve-t-il comme un souvenir, une vague intuition d'un ordre de choses supérieur[4] où le

[1] R., p. 22. — G., p. 6 représente, au contraire, le mythe primitif.

[2] W., p. 40, 76, 77; S. 49, 81.

[3] S., p. 75.

[4] W., p. 40.

mariage, par exemple, ne serait point réglementé par des lois établies par les plus forts en vue de leurs commodités et intérêts : « Sacrilège, s'écrie-t-il, le serment qui unit deux êtres qui ne s'aiment point![1] » Fricka se voile la face, déclarant qu'envers et contre tous elle défendra les justes noces.

La scène serait comique si le redoutable problème qu'agitent les deux époux n'était, au fond, celui de l'amour libre, thèse chère à plus d'un réformateur[2], dont nous trouverons, du

[1] W., p. 28.

[2] On peut appliquer à Siegmund et Sieglinde ce que M. Gaston Pâris dit si justement à propos de Tristan et d'Iseult : « C'est en somme, on le voit, la théorie du droit de la passion, chère aux romantiques, la théorie du droit de l'expansion individuelle, chère à des poètes et à des penseurs contemporains. Cette théorie, sous quelque forme qu'elle se présente, est aussi périlleuse que séduisante, mais elle constitue, avec la théorie opposée du devoir et de la soumission, un des pôles entre lesquels oscillera éternellement la vie morale de l'humanité. Le grand danger qu'elle

reste, au cours de ce poème, une réfutation inattendue.

Et non seulement la hiérarchie sociale, les lois, la propriété, le mariage seront modifiés, transformés par la Révolution; l'ordre religieux lui-même sera renversé et détruit. Wagner inscrit en tête de la dernière partie de la Tétralogie ce titre significatif: *Crépuscule des dieux*[1].

offre, c'est que, faite pour des natures et pour des situations exceptionnelles, elle peut être et elle est souvent invoquée en dehors des conditions qui seules pourraient la faire admettre : ces conditions, les poètes les imaginent sans peine, mais elles se rencontrent rarement dans la vie et on est trop facilement porté à les croire réalisées pour soi. » *Revue de Paris*, 15 avril 1894, p. 176.

[1] L'expression est empruntée à l'*Edda*. Mais dans l'*Edda*, le *crèpuscule* est suivi de la renaissance de certains dieux; pour Wagner, l'*humanité* doit remplacer toute divinité. — Dans la première esquisse de Wagner, les dieux étaient réintégrés dans leur ancienne situation de maîtres du monde et un chœur entonnait les louanges de Wotan. Cfr. G. S. II, 166 (214). Brünnhilde et Siegfried (voir aussi la fin de *Siegfried's Tod*) s'élançaient dans les joies éternelles du Walhall.

Jusque-là le Dieu de Wagner, bien que conçu de façon un peu vague comme «le Dieu de la joie et du bonheur, le Dieu qui a créé la musique [1] », reste néanmoins distinct du monde, conscient, personnel; désormais — on reconnaît là l'influence de l'école hégélienne et des théories de Feuerbach [2] — il se confond avec la force éternellement créatrice de la nature, qui trouve dans l'homme son expression suprême.

Wotan, le maître des dieux, disparaîtra, et avec lui toute la cour céleste : à l'homme désormais appartiendra la domination du monde, à «l'homme libre, fort et noble, tel que la nature l'a fait [3] ». Siegfried, resplendissant de jeunesse et

[1] *Ein glücklicher Abend*, G. S. T. I, p. 149.

[2] Cfr. l'ouvrage précité d'Hugo Dinger, t. I, chap. V, § 2. Comparer, par exemple, le style du discours à l'Union des patriotes (1848) avec celui de l'article sur la Révolution (1849) où la nature et l'homme ont remplacé Dieu.

[3] *L'Œuvre*, etc. chap. VII, p. 48, 49; chap. VIII, p. 55, 56.

de force, symbolise l'humanité nouvelle. Wotan a pressenti son avènement et l'a prédit à Fricka: « Tu ne comprends que ce qui se passe à l'ordinaire, mais ma pensée se porte sur ce qui ne s'est jamais vu. Écoute: ce que les dieux ne peuvent faire, ce qui m'est impossible à moi-même, il l'accomplira, le héros dégagé de toute protection divine, affranchi de la dépendance des dieux[1] ! » A sa fille Brünnhilde il tient le même langage et salue d'avance le héros absolument libre qui ne s'est jamais incliné devant la puissance divine, agit avec une pleine spontanéité et « se crée lui-même[2] ».

Voyez Siegfried s'élancer dans la forêt, brandissant le glaive qu'il a forgé de ses propres mains: « Rien ne me retient, s'écrie-t-il, rien ne me lie.... Je n'ai ni patrie, ni maison, ni biens; je n'ai reçu que mon corps, et je l'use à la

[1] W., p. 31.

[2] W., p. 39, 40, 41, 83. — S., p. 47, 77.

peine! Je n'ai qu'une épée et c'est moi qui l'ai faite[1]! »

Un jour il rencontre Wotan. Le dieu essaye de lui barrer la route avec la lance sur laquelle sont gravées les Runes[2] symboles des traditions religieuses et sociales de la vieille humanité: « Arrière, s'écrie Siegfried, aurai-je toujours un vieux sur mon chemin? » Et d'un coup de son épée, il fait voler en éclats la lance de Wotan... « Va donc, reprend le dieu, je ne puis plus te retenir[3]! »

[1] S., p. 18, 80. — G., p. 21.

[2] « Heil'ger Vertræge Treue-Runen schnitt in den Schaft er ein. » S., p. 24. Cfr. p. 25 et G., p. 6, 7; R., p. 27. Les Runes désignent non seulement les caractères runiques, mais une collection de sentences pratiques et de règles morales concernant la vie simple des vieux Germains. Il est probable que dans le cas présent il s'agit aussi de formules magiques (cfr. *Runenzauber*, R., p. 33) assurant à Wotan la domination sur les dieux, les géants et les nains. On trouve dans l'*Edda* (Chant de Sigurdrifa) d'intéressants exemples de ces deux sortes de Runes que Sigurdrifa (Brünnhilde) enseigne à Sigurd (Siegfried).

[3] S., p. 81, 84.

Et « l'homme libre » poursuit sa marche triomphante.

Mais quelle est donc cette « œuvre » dont parle si souvent Wotan[1], et que seul l'homme libre pourra réaliser ?

Nous touchons ici au cœur même de la philosophie de Wagner, à sa conception métaphysique du monde. Dans la Tétralogie, l'idée *métaphysique* et l'idée *révolutionnaire* sont étroitement mêlées, comme les fils d'or que tressent les Nornes.

§ 2. — *L'idée métaphysique*

Est-ce atavisme, curiosité naturelle, dégoût de nos philosophies ? Toujours est-il que nous aimons à nous reposer de nos analyses subtiles et de nos raisonnements compliqués dans les images naïves et si voisines de la nature où se

[1] W., p. 31, 40; S., p. 78 : « erlösende Weltenthat ».

reflètent les croyances antiques : le soleil parcourant l'azur céleste représenté par le Voyageur au manteau bleu, à l'œil unique [1], le tonnerre, par le lourd marteau de Donner, l'arc-en-ciel devenu le pont splendide jeté entre la terre et le Walhall [2].

En maint endroit le dieu n'est pas encore complètement dégagé du phénomène dont il est la personnification : l'arrivée de Wotan ne fait qu'un avec celle du vent, de la tempête, et dans le nuage éclairé par la foudre paraît la Valkyrie.

Toutefois, quand on aborde l'étude d'une mythologie aussi antique que celle des Germains et des Scandinaves, il faut bien se garder d'y

[1] Wotan (Odin, Wodan, racine Wehen, F ἄημι ἄημι) était originairement le dieu de la tempête ; il finit par être considéré comme le dieu suprême ; il reçut alors les attributs du ciel : le manteau bleu avec des étoiles d'or représentant l'azur ; le chapeau qui voile son front, le nuage qui cache le soleil ; l'œil unique, le soleil (Cfr. l'*œil* du soleil, R., 73, S., 70 ; G., 63, etc).

[2] R., p. 72.

vouloir retrouver nos conceptions modernes. Nous ne pouvons prononcer le mot *dieu* sans qu'immédiatement resplendisse aux yeux de l'esprit cet Idéal de perfection morale qu'avaient entrevu les Sages de la Grèce et que l'Évangile a rendu populaire.

Nos ancêtres barbares ne s'élevaient point si haut. Quelques-uns, sans doute, subissaient dans leur raison et leur conscience cette influence supérieure qui leur faisait soupçonner par delà leurs dieux un Destin, une Justice, une Loi; la foule se contentait de personnifier les forces tour à tour bienfaisantes et hostiles de la nature et d'entretenir avec elles des rapports intéressés. Notre langage religieux fourmille de métaphores qui furent prises à la lettre par nos pères. N'est-ce point par atavisme, qu'au lieu de nous recueillir et de rentrer en nous-mêmes, instinctivement, quand nous parlons de Dieu, nous levons les yeux vers le ciel:

Aspice hoc sublime candens quem invocant omnes
[Jovem [1].

Ces vieux mythes, en traversant la conscience et l'imagination de Wagner, ont subi de profondes transformations. Pour lui, Wotan n'est plus seulement le ciel, la lumière ou le soleil, mais bien la force productrice de la nature, la volonté créatrice[2], infatigable, inépuisable, déterminant dans le monde le mouvement incessant du tourbillon vital.

Mais c'est une volonté purement instinctive, dont le but unique est de se conserver, de se développer, de se défendre contre les forces adverses. Cette volonté se traduit chez Wotan

[1] Ce vers d'Ennius est bien commenté par Cicéron *De natura Deorum*, l. II, § XXV.

[2] Évidemment il ne s'agit pas ici de création *ex nihilo*. — Pour Wotan, renoncer à créer, c'est renoncer à sa puissance, à son être; quand il est décidé à cette abdication, il s'écrie : « Zu schauen kam ich, nicht zu schaffen ! » S., p. 44.

par un insatiable désir de domination, qui le pousse à faire construire par les géants le Walhall, à la fois palais luxueux et forteresse redoutable[1].

L'orgueil égoïste de Wotan, c'est la faute originelle[2] d'où découlent tous les malheurs du monde. Bien avant qu'Alberich ait arraché l'or aux filles du Rhin et forgé l'anneau fatal, Wotan a conclu avec les géants un traité sacrilège : en échange du *burg* qui lui assurera toute sécurité, il leur a promis Freïa, la gracieuse déesse; à l'amour il a préféré le pouvoir.

Dès lors la volonté créatrice est viciée dans son fond : l'instinct naturel a fait place à la

[1] R., tout le commencement de la 2e scène, et p. 73.

[2] « An allem was war, ist und wird, frevelst, Ewiger, du! » R., p. 59. Ces paroles sont adressées à Wotan par Alberich à l'occasion du rapt de la bague, mais ce vol se lie d'une manière indissoluble à l'épisode de Freïa, p. 20, 36... Cf. du reste l'apostrophe de Brünnhilde aux dieux : « Erschaut eure ewige Schuld! » G., p. 83.

convention intéressée. Il faut s'attendre à toutes les catastrophes. Voici, en effet, que Wotan dérobe lâchement l'or au Nibelung; pour conserver l'anneau, gage de la souveraine puissance, il abandonne Freïa. Sa soif de domination est à ce point ardente, inextinguible, que pour s'assurer appuis et défenseurs il s'épuise en créations nouvelles. Mais ces nouveaux êtres : Siegmund, Sieglinde, les Walkyries, ce ne sont que les reflets de lui-même, c'est toujours lui sous d'autres formes[1], ce sont les mêmes

[1] Il s'ensuit que la véritable unité de la *Tétralogie*, ce n'est pas l'unité *extérieure* qu'établit entre les quatre parties du drame l'idée de l'or dérobé aux Filles du Rhin, passant de mains en mains et définitivement rejeté dans les eaux du fleuve, c'est une unité *intérieure* résultant de ce que les quatre parties ne forment qu'une seule « *action intérieure* », une seule et unique tragédie qui se passe, en réalité, dans la conscience de Wotan, c'est-à-dire l'âme du monde. Cette tragédie, c'est la lutte incessante, acharnée, entre les deux tendances fondamentales d'où découlent tous les événements du monde : l'égoïsme et le renoncement.

aspirations inassouvies, les mêmes angoisses, les mêmes désirs torturants: «Détresse! détresse!» s'écrie Siegmund, fils de Wotan. Et Fricka jette à la face de son époux ce cruel reproche: «Cette détresse, c'est ton œuvre![1]»

Depuis que la volonté créatrice a fléchi et abandonné la direction que lui traçait sa nature, depuis qu'elle a substitué à l'impulsion naturelle, à l'amour, les conventions artificielles, les «traités» factices, les lois qui protègent ses jouissances égoïstes, le mal et la douleur sont au cœur des choses. Désormais, l'être qui obéira à sa nature viendra se heurter à la loi et en deviendra la victime. Wotan en a fait de bonne heure la douloureuse expérience: il a tressailli de joie en voyant Sieglinde et Siegmund s'aimer de l'amour vrai qu'inspire la nature; de la libre et joyeuse union de ces deux forces issues

[1] W., p. 25, 32.

directement de lui-même, il espérait voir jaillir une force, une vie plus intense; mais l'impassible Fricka lui rappelle les exigences de l'ordre établi: et voilà Wotan réduit à l'affreuse nécessité d'ordonner la mort de Siegmund!

Comme il comprend alors sa faute! Comme il regrette amèrement d'avoir abdiqué sa liberté! Comme il voit clairement que l'organisation actuelle des choses est mauvaise dans son principe, qu'il faut changer l'orientation du monde: éclairer l'instinct par l'intelligence et, de l'égoïsme qui ne sait que piller ou tuer, revenir à l'amour qui donne et vivifie! Lui qui tremblait jadis à la seule pensée que sa domination pût courir quelques risques, abdique aujourd'hui, de plein gré, ce pouvoir égoïste et criminel. Non seulement il se résigne à sa déchéance, mais il la désire, il l'appelle de tous ses vœux: « Disparais donc, splendeur divine, éclat trompeur! Écroule-toi, palais que j'ai bâti! Mon ouvrage, je l'abandonne!

Je ne réclame plus qu'une seule chose : la fin ! la fin ![1] »

Ainsi, Wagner affirmait à bon droit que la Tétralogie était « l'expression artistique la plus complète de ses vues sur le monde[2] ». Il y a là, en effet, toute une philosophie qu'on a pu croire inspirée de Schopenhauer. Il faut remarquer cependant que le texte de la Tétralogie fut terminé en 1852, l'année même où Herwegh fit connaître à Wagner les théories du philosophe de Francfort[3]. Wagner se prit d'enthousiasme pour des idées qui présentaient avec les siennes de grandes analogies et envoya de suite à Scho-

[1] W., p. 41.

[2] Lettre à Uhlig, du 31 mai 1852.

[3] Cfr. *Wagner und Schopenhauer*, par Hausseger (Leipzig, Reinboth), note p. 4. — « Le 23 décembre 1852, Wagner terminait le poème de l'*Anneau du Nibelung* et, pendant la nuit de Noël, il en fit la lecture chez le Dr Wille... Il fit imprimer un petit nombre d'exemplaires... puis, le 11 février 1853, il les envoya à Liszt pour qu'il en fît la distribution. » Noufflard, *R. W. d'après lui-même*, t. II, p. 231, 232.

penhauer un exemplaire de l'*Anneau du Nibelung* en témoignage « de remercîment et de vénération ».

De profondes différences séparent toutefois la conception philosophique de Wagner des théories de Schopenhauer.

L'auteur du *Monde comme représentation et comme volonté* suppose à l'origine des choses une « volonté de vivre » (un effort, une souffrance par conséquent[1] et un mal par essence) qui se réalise, s'objective à différents degrés dans les êtres divers dont se compose le monde. Une telle volonté pourvoit les créatures de mille moyens de conservation et de défense : l'intelligence, par exemple, est un auxiliaire puissant pour la conservation de l'individu et la propagation de l'espèce. Mais l'homme possède un

[1] Là est le sophisme de Schopenhauer. *Tout* effort n'est pas une souffrance, un mal. L'effort n'est une souffrance que quand il y a disproportion entre l'activité dépensée et l'activité disponible.

surplus, un excédent d'intelligence qui n'est pas utilisé au service de la volonté. Il en usera pour se rendre compte de son état misérable et secouer le joug de cette volonté tyrannique. La contemplation esthétique commence la délivrance qui s'achève par la pratique de la morale et de l'ascétisme, par l'entière négation de la volonté de vivre.

On croit assez généralement que cette négation se traduit par un néant *absolu*. Il semble bien, en effet, que logiquement il en devrait être ainsi; mais à maintes reprises[1] Schopenhauer affirme qu'il s'agit seulement d'un néant *relatif*, d'une négation de l'état actuel qui est lui-même, avec toutes ses misères et ses souffrances, une véritable négation. Si l'on voulait à tout prix, ajoute Schopenhauer, se faire de cet état une idée positive, «il n'y aurait point d'autre

[1] *Le monde*, etc., T. I, § 68, p. 415; § 71; T. III, chap. XVIII, p. 10; chap. XLVIII, p. 420, 424; chap. L, p. 452, 455.

moyen que de se reporter à ce qu'éprouvent ceux qui sont parvenus à une négation complète de la volonté, à ce que l'on appelle extase, ravissement, illumination, union avec Dieu, etc...; mais (cet état) n'appartient qu'à l'expérience personnelle; il est impossible d'en communiquer extérieurement l'idée à autrui[1]. »

L'analogie entre Wotan et la « volonté de vivre » est évidente; de part et d'autre, c'est la même force suprême, « volonté », « désir[2] » toujours en mouvement, attestant par des créations sans nombre son inépuisable fécondité. Mais Wagner ne l'envisage pas comme mauvaise dans son essence; s'il qualifie parfois Wotan[3] de « sauvage », de « furieux », il insiste non moins sur son désir ardent d'une meilleure organisa-

[1] *Le monde*, etc., T. I, § 71.

[2] R., p. 19, 28, etc...

[3] R., p. 69. — S., p. 77. — G., p. 36, etc...

tion du monde, sur ses aspirations vers l'intelligence[1] et l'amour[2].

L'intelligence véritable, la raison, est personnifiée non dans Fricka, mais dans Erda, celle

[1] S., p. 74. Voir surtout W., p. 37 : Zu wissen begehrt es den Gott, etc.

[2] W., p. 37 : « In der Macht gehrt'ich nach Minne », p. 43 : « Du liebst Siegmund... », p. 76, 77 : « So thatest du was so gern zu thun ich begehrt ». Ce sont les Nains qui personnifient dans la Tétralogie l'envie, la haine, les passions basses. C'est le nain Alberich qui renonce à l'amour, R., p. 18, mais non aux jouissances sensuelles, R., p. 17; à prix d'or, il séduit une femme; il a d'elle un fils, Hagen, le meurtrier de Siegfried : « Des Hasses Frucht, dit Wotan, hegt eine Frau; des Neides Kraft kreiss't ihr im Schosse : das Wunder gelang dem Liebelosen », W., p. 42. On sent dans ces paroles l'opposition de caractère entre Wotan et Alberich; Wagner l'a nettement exprimée par les mots : Schwarzalben, Schwarz-Alberich contrastant avec Lichtalben, Licht-Alberich (Wotan), S., p. 22, 23. Quant à l'opposition entre Hagen et Siegfried, cfr. G., p. 38 : « Hasse ich die Frohen, freue mich nie! » s'écrie Hagen. « Hagen, mein Sohn, hasse die Frohen! » répond Alberich en vrai pessimiste.

«qui sait tout[1]», dont le rêve «plein de pensées[2]» symbolise si bien la vérité cachée dans le sein de la nature et que seul l'effort — la volonté de Wotan — peut évoquer et amener à la pleine conscience. C'est Erda qui prédit à Wotan la fin de son règne: et pourtant elle demeure soumise à Wotan; celui-ci, à son gré, l'appelle ou la fait disparaître, et il lui déclare nettement qu'elle doit être anéantie avec lui[3]. Il serait facile de traduire la scène entière avec les

[1] «*Die alles weiss*», W., p. 37. — «*Allwissende! Urweltweise!*» S., p. 73, 74, 76.

[2] «Sinnendem Schlafe — wissendem Schlaf», S., p. 73. — «Mein Schlaf ist Träumen, mein Träumen Sinnen, mein Sinnen Walten des Wissens», S., p. 74. — Ce *rêve* de Erda symbolise la *connaissance inconsciente*, deux termes qu'il serait contradictoire d'unir si l'on n'entendait point, comme Hartmann, par *inconscient* une forme de connaissance *toute différente* de la nôtre et dont nous ne pouvons nous faire aucune idée.

[3] «Urmütter-Weisheit geht zu Ende: dein Wissen verweht vor meinem Willen», S., p. 77.

formules de Schopenhauer : l'intelligence fait comprendre à la volonté qu'elle doit se nier elle-même, et la volonté, s'anéantissant par le renoncement, anéantit en même temps l'intelligence.

Toutefois, malgré ces ressemblances, il existe entre les deux théories une différence capitale.

Pour Wagner, la nature est bonne dans son fond. Ce n'est pas l'être en tant qu'être, le désir en tant que désir[1] qu'il réprouve, mais le désir transformé en ambition, en avarice, en basse envie, se défendant par la force brutale, entravant par des conventions la libre nature. Qu'elle redevienne libre, cette nature, et la délivrance est opérée. Siegfried ne représente point une puissance opposée à Wotan ; il descend de

[1] De même, ce n'est pas l'intelligence en tant qu'intelligence, mais l'intelligence froide, *isolée de l'amour*, représentée par Erda couverte de givre, que Wagner appelle la source de tous nos soucis : « *Urmütter-Furcht ! Ur-Sorge !* » S., p. 78.

Wotan[1]; il est, lui aussi, sa volonté, mais sa volonté affranchie, indépendante[2]. Surtout Siegfried n'a rien d'un ascète : il ne s'abîme pas dans la contemplation, il agit et ne pense qu'à une chose : courir à de nouveaux exploits[3]; il n'a point renoncé aux plaisirs du monde, il est la personnification de la joie de vivre, de la gaieté débordante; il n'a pas maudit l'amour, comme le Nibelung — ou comme Schopenhauer — c'est l'amour qui l'instruit, le transforme et en fait le véritable représentant de l'humanité nouvelle.

Jusqu'au moment où il réveille Brünnhilde, Siegfried ne possède, en effet, que la force physique, dont la brutalité, il faut l'avouer, est à peine voilée par les charmes de sa jeunesse. Le

[1] S., p. 82 : « *Kühner Spross... liebt ich von je deine lichte Art* ».

[2] Ce qui n'a pas lieu pour Siegmund, comme Fricka le fait observer à Wotan, W., p. 32.

[3] G., p. 10 : « Zu neuen Thaten... »

sens moral paraît lui faire complètement défaut. Mais Brünnhilde, fille de Wotan et de Erda, a hérité de sa mère la divine sagesse ; bien plus, le jour où elle n'a pas craint de résister aux ordres de Wotan, où elle a maintenu contre lui l'*autre* aspect des choses [1], le point de vue de la vérité et de la sincérité, et condamné les tergiversations, les lâchetés d'un esprit esclave des conventions intéressées, ce jour-là son intelligence s'est révélée comme conscience morale affirmant l'obligation supérieure de la justice et de la bonté. Voilà la science suprême que Brünnhilde cherchera à communiquer à Siegfried [2] ; chez lui, dès lors, la conscience s'alliera à la force physique ; l'amour réalisera ainsi dans le jeune héros la parfaite harmonie de l'intelligence et de la volonté.

Mais tout cela se passe *ici-bas, en cette vie.*

[1] W., p. 76, 77.

[2] G., p. 10 : « Was Gœtter, etc... »

Évidemment, une telle foi à la nature, à l'amour, à l'humanité, n'a rien de commun avec le cauchemar pessimiste.

Absorbé dans ses déductions abstraites, Schopenhauer a perdu de vue la réalité[1]. S'il avait tiré ses conclusions d'une manière rigoureuse, c'est l'absolu néant qu'il aurait dû proposer comme l'unique rédemption possible. Par une heureuse inconséquence[2], il attribue à la négation de la «volonté de vivre» le caractère d'un néant *relatif*, avouant par là même que cette farouche «volonté de vivre» n'est pas l'essence même de l'être, mais une forme accidentelle, transitoire, impliquant une exagération, une déviation, une déchéance à laquelle des tendances contraires :

[1] Cfr. Haussseger, *op. cit.*, p. 40.

[2] Tout s'expliqua lorsque Schopenhauer reconnut dans ses *Suppléments* que la volonté n'est que le *phénomène* le plus intime de la chose en soi, non la chose en soi elle-même. Cfr. *Le Monde*, etc., T. III, chap. XVIII. p. 10.

désintéressement, justice et pitié, peuvent et doivent remédier.

Wagner, par ses propres réflexions, était arrivé à de semblables conclusions. Tout aussi profonde que celle de Schopenhauer, sa théorie est bien plus logique et à la fois plus proche de la réalité. Son âme d'artiste lui donnait de la nature, de sa beauté et de sa bonté, un sentiment trop vif pour qu'il ne découvrît point, sous ses défaillances, ses merveilleuses ressources de transformation et de perfectionnement indéfini.

D'instinct, il a senti ce que nous affirmons, nous, après de pénibles recherches, à savoir que la question *sociale* ne trouvera jamais de solution si on l'isole de la question *morale*[1].

[1] « Un état d'esprit, non des lois, voilà ce que réclame le monde; une réforme mentale plus qu'une réforme matérielle. Il ne faut pas rêver d'installer les hommes dans une règle qui leur impose le bonheur, mais de leur suggérer un état d'esprit qui comporte le

La métaphysique de Wagner n'est donc pas le résultat d'une spéculation vide, elle s'appuie sur la constatation du conflit entre l'égoïsme et l'amour. Ses conclusions sont d'ordre essentiellement pratique : l'amour seul peut racheter, sauver l'humanité, réaliser ce « grand œuvre d'universelle délivrance » après lequel soupirait Wotan[1].

Par *amour*, entendez ici non l'amour physique, instinctif, intéressé, mais l'amour dans son sens le plus élevé, amour dévoué, prêt à la souffrance et au sacrifice, de l'homme pour sa compagne, qui ensuite déborde et se répand sur ses enfants, ses amis, enveloppe la patrie, l'humanité tout entière[2]. Ce qu'on appelle l'amour

bonheur... Qui nous fera aimer les hommes ? Quand le bien-être et la perfection des autres Moi nous paraîtront-ils une condition du développement complet de notre Moi ? » Barrès, l'*Ennemi des Lois*, p. 230.

[1] Erlœsende Weltenthat, S., p. 78.

[2] Voir en particulier, le passage d'*Art et climat* (1850), G. S., III, 218 (266), qui commence par ces mots :

libre ne serait le plus souvent que la liberté du caprice et de la jouissance égoïste[1] ! Certes, s'il fut jamais un amour spontané, c'est celui de Siegfried pour Brünnhilde, passion joyeuse et saine, mais hélas ! de courte durée, fleur sauvage aux couleurs vives, mais éphémères. Brünnhilde adresse au jeune héros les adieux les plus tendres : « Si tu veux me conserver ton amour, s'écrie la noble femme, souviens-toi de toi-même ! Souviens-toi de tes hauts faits ! Souviens-toi du feu sauvage qui embrasait le rocher et que tu as traversé sans frémir !... Souviens-toi du serment qui nous unit ! Souviens-toi de la fidélité qui remplit notre âme ! Souviens-toi

« Die Mittlerin zwischen Kraft und Freiheit, die Erlœserin ohne welche die Kraft Rohheit, die Freiheit aber Willkür bleibt, ist somit die Liebe... » Impossible de ne pas appliquer ces mots : Mittlerin, Erlœserin, à Brünnhilde.

[1] *Lust* und *Laune*, dit très bien Fricka, W., p. 29 ; elle se trompe seulement dans l'application qu'elle fait de ces paroles à Siegmund et Sieglinde.

de l'amour qui est notre vie même[1] ! » Siegfried répond par des promesses enthousiastes. Quelques heures à peine sont écoulées, le voilà séduit, fasciné par les charmes de Gutrune[2]. Il y a même une sorte de contradiction entre le rôle idéal que doit remplir Siegfried et sa conduite effective. Pour y échapper, Wagner a eu recours à l'artifice du philtre versé par Hagen[3]. L'idée morale est bien claire : l'amour de pure sensibilité, si passionné qu'on le suppose, reste une émotion vive qu'une autre émotion vive détruit en un instant. A la passion doit se joindre un élément supérieur qui en fasse la noblesse et en assure la durée.

On chercherait vainement cette élévation, cette constance en Siegfried, nature fruste, où la liberté est encore asservie par l'instinct. C'est dans la conscience plus délicate de Brünnhilde

[1] G., p. 10.
[2] G., p. 23.
[3] G., p. 22.

que ces vertus vont se manifester. Hélas ! devenue femme, elle connaîtra, elle aussi, l'heure mauvaise où l'amour instinctif, égoïste, apparaît sous la forme sauvage de la jalousie et de la vengeance. Avec Hagen et Gunther, l'amante, folle de douleur, complotera la mort du héros [1]. Mais Brünnhilde, dans sa première existence, est la personnification des aspirations nobles et généreuses de Wotan [2]. Aussi impénétrable, aussi froid que la cuirasse d'argent qui le protège, son cœur n'avait jamais tressailli qu'au bruit de la bataille. La cruelle détresse de Siegmund et de Sieglinde chassés, poursuivis, maudits des dieux et des hommes, et leur amour

[1] G., p. 60, 61, 62 : Racheschwur.

[2] Elle est sa volonté, W., p. 30, 36, 43, 71, 72, la moitié de son âme, W., p. 79 ; l'expression de sa pensée la plus intime, W., p. 71 ; S., p. 90 ; mais cette pensée *n'est pas chez elle, comme chez Erda, séparée de l'amour* ; c'est par l'amour qu'elle arrive à la pleine conscience, S., p. 89, 90 ; c'est en face du bûcher qu'elle s'écrie : « Maintenant, je sais *tout* ! » G., p. 83.

plus immense encore que leur misère, et cette fidélité que rien ne peut ébranler, y ont fait jaillir un sentiment nouveau, la pitié : « Je vois quelle détresse navre ton cœur ; ta sainte angoisse, *je la sens*[1] ! » La vierge sublime n'hésite plus. Tout entière elle se consacre à la défense, au salut de Siegmund et de Sieglinde, et sacrifie sans hésiter ses privilèges divins[2]. Plus tard, en

[1] W., 52. Chose étrange ! c'est aussi dans le cœur d'une déesse que le vieux Mage de Chaldée, l'auteur du poème de *Gilgamès*, fait naître ce sentiment sacré de la pitié : « Dans ces âmes antiques partagées entre l'amour et l'amitié, déjà se fait jour la pitié, sentiment mystérieux, né, s'il faut en croire ce sage de Chaldée, au cœur d'une femme, mais épelé d'une façon intelligible par une voix d'homme. A sa femme, visiblement émue de la souffrance de Gilgamès, Samas-napistim adresse cette parole sublime dans sa simplicité : « Tu souffres, je le vois bien, de la souffrance de l'humanité. » *Une épopée babylonienne* par J. Sauveplane, *Revue des Religions*, mai 1893, p. 251. La copie du poème de *Gilgamès* date du VII[e] siècle avant notre ère.

[2] Nous ne pouvons résister au désir de transcrire ces lignes que nous écrivait M. Paul Desjardins : « ...Quel

face du bûcher de Siegfried, elle immolera joyeusement sa vie même. Dès lors tout égoïsme a disparu. Ce n'est plus l'amante qui parle en Brünnhilde, c'est la prophétesse inspirée [1]. Elle chante l'hymne de la délivrance universelle. L'œuvre rédemptrice est accomplie ; non pas seulement l'œuvre négative : la disparition de l'antique ordre de choses dont Siegfried a donné le signal en brisant l'épieu de Wotan, mais bien l'œuvre positive : l'avènement d'un monde nouveau qui ne connaîtra point les anciennes mi-

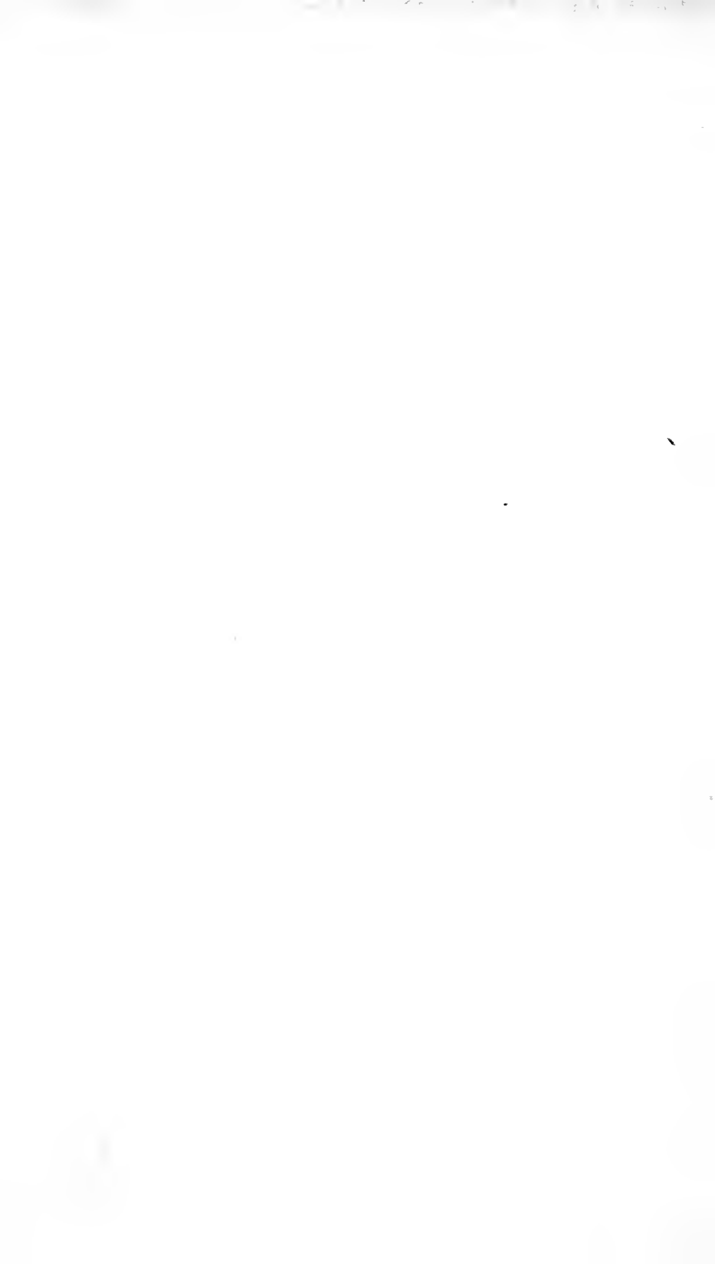
pur et substantiel aliment que cette notion du vrai amour! Qui aime le plus dans la *Walkyrie*? Malgré la tendresse si profonde et douloureuse de Siegmund et de Sieglinde, c'est Brünnhilde qui aime le plus puisque son amour poussé jusqu'au sacrifice est désintéressé absolument. Développer ce mythe admirable du Prométhée-femme expiant sa pitié, quel bien cela ferait à beaucoup de femmes éprouvées, dans des conditions obscures, tantôt par le chagrin et tantôt par la tentation. Il faut que ce symbole de Brünnhilde sur son rocher enflammé soit vivant et actif en elles. »

[1] G., p. 85.

sères. L'égoïsme est vaincu, puisqu'enfin un cœur a vraiment et pleinement aimé !

Siegfried, l'Homme fort et libre, Brünnhilde, la Femme aimante et dévouée, symbolisent ainsi les deux aspects de la Nature humaine idéale : liberté et amour, force et bonté.





V

TRISTAN ET ISEULT





CHAPITRE V

TRISTAN ET ISEULT

Pendant la période qui s'écoula entre la rédaction et la composition musicale du *Crépuscule des dieux,* Wagner avait ajouté au premier texte quelques paroles destinées, disait-il, à donner aux strophes finales une forme plus expressive; elles étaient mises sur les lèvres de Brünnhilde prête à se jeter sur le bûcher:

« Je ne dirigerai plus mon vol
Vers les fêtes du Walhall.
Savez-vous où je pars?
Je quitte ce monde-du-désir;

Je fuis à jamais ce monde-de-l'illusion ;
Je ferme derrière moi les portes
De l'éternel devenir.
Celle qui est devenue clairvoyante,
Délivrée de (la nécessité de) renaître,
S'envole vers le monde sacré qu'elle-même a choisi,
Vers le but où s'achemine (tout ce que renferme) l'univers,
Vers ce monde où il n'y a plus ni désir, ni illusion.
Savez-vous comment je suis arrivée à gagner
La fin bienheureuse
De tout ce qui est éternel?
Les souffrances profondes
D'un amour en deuil [1]
M'ont ouvert les yeux :
Je vis finir le monde ! [2] ».

Un lecteur tant soit peu au courant de la doctrine de Schopenhauer en constate de suite ici l'influence.

Toutefois, le sombre pessimisme de Schopen-

[1] « Moi, il fallut que le plus pur (des hommes) me trahît, pour qu'une femme acquît la toute-science. » G. p. 83.

[2] Ces vers sont conservés en note, G. S., VI, 255 (363).

hauer[1] est en si complet désaccord avec ce que l'on sait du courage, de l'énergie de Wagner, de sa gaieté, de son entrain, de son peu de goût pour l'ascétisme, que beaucoup ont peine à concevoir l'admiration enthousiaste qu'il manifesta pour les théories du philosophe de Francfort.

Chassé d'Allemagne, désabusé de son beau rêve d'absolue liberté et de fraternité universelle, Wagner traversa, il ne faut pas l'oublier, une crise de découragement, de désespoir, dont sa correspondance a gardé des traces irrécusables : « Je suis retombé dans mon ancien mal, écrit-il à Uhlig le 12 janvier 1852, et le diable m'a repris ! Aucun remède ne me guérira de l'horreur des impressions extérieures... Cruellement et clairement je vois, je sens que rien ne pourra me satisfaire, que je n'aboutirai à rien... Tout projet m'apparaît de suite dans le vide de sa

[1] Nous parlons de son pessimisme *absolu*, non du pessimisme *relatif* de sa seconde *manière*.

réalisation impossible... O Dieu! combien dur, ennuyeux, stupide me semble ce monde, dont je me détache de plus en plus! Il ne me reste que le repentir de m'être mis en rapport avec lui! Et comme ce repentir est cruel! Je me ronge et me rongerai jusqu'à ce que, pour apaiser ma faim, je ne laisse plus rien de moi-même. A vrai dire, il y a longtemps que je me ronge ainsi! Quand je fais un retour sur ma vie, je dois reconnaître qu'il m'est venu du dehors peu d'aliments capables de nourrir une âme aussi affamée que la mienne! Jamais, même un seul moment, je n'ai eu la sensation complète de la douceur du bien-être. Rien que des angles auxquels je me suis heurté, rien que des pointes où j'ai posé le pied!...[1] »

[1] *R. W. Briefe an Uhlig, Fischer, Heine*, p. 144. — Consulter aussi le chap. XI du second volume de *R. Wagner d'après lui-même*, par G. Noufflard (Fischbacher, 1893) : *L'évolution pessimiste*. — Dans la *Lettre sur la musique*, p. XLIX, faisant allusion à l'époque

Comment s'étonner, après cela, que Wagner applaudît aux anathèmes de Schopenhauer contre le désir d'être, la volonté de vivre, et accueillît avec empressement une doctrine qui lui fournissait l'explication métaphysique et comme la justification théorique de son état d'âme ?

Aussi, dans une lettre à Liszt, parle-t-il de Schopenhauer sur le ton du panégyrique : « Ma musique avance lentement; à côté de cela, je me suis exclusivement occupé d'un homme qui, par ses seuls ouvrages, m'est apparu comme un présent du ciel dans mon isolement : c'est Arthur Schopenhauer, le plus grand philosophe depuis Kant, dont il a, comme il le dit lui-même, développé à fond les pensées. Les professeurs allemands l'ont ignoré volontairement pendant quarante ans ; à la honte de l'Allemagne, c'est

qui suivit l'exécution de *Lohengrin* à Weimar (1850), Wagner oppose ses « dispositions pessimistes » à son « optimisme antérieur ».

un critique anglais qui l'a récemment découvert. Comparés à lui, Hegel et consorts ne sont que des charlatans ! Son idée fondamentale, la négation finale de la volonté de vivre, est d'un sérieux terrible, seule pourtant elle peut nous délivrer. Elle n'était pas nouvelle pour moi[1], et nul ne la conçoit s'il n'a pas vécu d'elle; mais personne autre ne me l'avait rendue si claire. Parfois je me rappelle les tempêtes de mon cœur, son effort terrible par lequel, contre ma volonté, il se rattacha à l'espoir de vivre ; oui, souvent encore recommence l'ouragan ; du moins

[1] « Lorsque Wagner composa ce poème de l'*Anneau du Nibelung*, il ne connaissait pas encore la philosophie de Schopenhauer, mais je crois pourtant qu'il serait difficile de caractériser l'état d'âme de Wotan dans la scène finale de *la Walkyrie* plus exactement qu'en disant que c'est là « la négation de la volonté de vivre ». Chamberlain, *le Drame wagnérien*, p. 182. — Cfr. le « *Selbstvernichtung* », G. S., IV, 332 (404). L'interprétation de M. Chamberlain est absolument justifiée par ce que dit Wagner dans un passage relatif à l'*Anneau du Nibelung*, G. S., VIII, 6 (11).

ai-je trouvé maintenant ce qui peut l'apaiser, ce qui me rend le sommeil dans les nuits d'insomnie : le désir intime, profond, de la mort ; pleine inconscience, anéantissement complet, disparition de tous les rêves... seule délivrance définitive !

« J'ai souvent reconnu tes idées ; tu les exprimes autrement parce que tu es croyant, mais je sais que tu penses tout à fait la même chose... Quand je lisais Schopenhauer, j'étais presque toujours avec toi ; mais tu ne t'en es pas aperçu. Ainsi, je mûris toujours : ce n'est que comme passe-temps que je joue encore avec l'art.

« Par amour pour mes plus beaux rêves de vie, pour le jeune Siegfried, je dois bientôt encore achever les *Nibelungen*.... Mais, comme dans mon existence je n'ai jamais goûté le parfait amour, je veux à ce plus beau de tous les rêves élever un monument (composer un drame) dans lequel, du commencement à la fin, cet amour puisse une fois pleinement se rassasier :

j'ai dans la tête un *Tristan et Iseult*, la conception musicale la plus simple et la plus opulente; avec le « drapeau noir » qui flotte à la fin, je veux me couvrir pour mourir[1]. »

Wagner nous suggère ici lui-même la véritable explication de son *Tristan.* Ce serait mal comprendre, en effet, une telle œuvre, de n'envisager en elle que l'intérêt dramatique ou l'émouvante peinture d'une passion qui, ardente dès l'origine, va toujours croissant jusqu'à l'extase finale et le dernier soupir d'Iseult[2].

[1] *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, 2. B., p. 45. Quelques semaines auparavant il lui écrivait : « Le monde est mauvais, mauvais, foncièrement mauvais. N'ayons pour lui aucune considération, ni pour l'honneur, la gloire et autres bagatelles... Tel est mon état d'esprit. Et ce n'est pas un mouvement irréfléchi, il est ferme et solide comme le diamant. Seul il me donne la force de traîner le fardeau de la vie! Je hais d'une haine mortelle toute apparence : je ne veux plus espérer, c'est se tromper soi-même! » *Ibid.*, p. 43.

[2] Lire ce que nous avons déjà dit au sujet de *Tristan et Iseult* dans notre deuxième chapitre.

La faculté de compréhension en Wagner était trop vaste pour qu'il pût renfermer sa pensée dans les limites d'un *fait divers*. Il ne lui suffisait même point de donner à ses créations une portée générale, en nous montrant, par exemple, dans l'âme de Tristan et d'Iseult les sentiments humains portés à leur plus haut degré d'exaltation. Le tragique, en effet, pour lui, n'était point dans certains événements exceptionnels, dans certaines situations anormales de l'existence humaine, mais bien dans la vie elle-même[1], qui est effort, lutte et souffrance.

Sous le drame psychologique se cachera donc un drame métaphysique, sans que pour cela Tristan et Iseult soient moins frémissants de passion. Loin de se contrarier et de se nuire, les deux drames se pénétreront mutuellement dans l'œuvre d'art comme dans la réalité et por-

[1] « Die ungeheure Tragik dieses Welten-Daseins », comme il le dira si bien plus tard dans *Religion und Kunst*, G. S., X, 247 (317).

teront ainsi à son comble l'intérêt pour toute âme qui saisit le symbolisme des événements et des êtres.

A la rigueur, on pourrait sans doute ne voir dans les premières paroles du grand duo du second acte[1] que l'expression d'une passion ardente et absolue. De même, on pourrait comprendre en dehors de tout système métaphysique les reproches adressés au temps et à l'espace : « O ennemie de ceux qui aiment, distance maudite ! ô mortelle lenteur du temps paresseux ![2] »

Mais lorsque éclatent les anathèmes au jour, à la lumière, l'interprétation psychologique se trouve prise à court et apparaît tout à fait insuffisante. La torche qu'Iseult foule aux pieds sera, si l'on veut, un symbole de la lumière de la con-

[1] Nous nous servirons pour les citations de la traduction de *Tristan* éditée par Wagner lui-même dans *Quatre poèmes d'opéras*. Le duo auquel nous faisons allusion se trouve p. 179.

[2] *Ibid.*, p. 180.

science morale éteinte dans son âme, mais une telle explication ne pourrait suffire aux passages suivants :

Tristan: « C'est le *jour*, c'est le jour qui, t'enveloppant de ses rayons, me dérobait Iseult et la portait, afin qu'elle ressemblât au soleil, dans la splendeur et la lumière des honneurs souverains... L'astre dont les reflets éblouissants illuminaient mes tempes de leur éclat, le brillant soleil des honneurs mondains me pénétra le front, insinuant jusqu'au sanctuaire le plus reculé de mon cœur les vaines délices de ses rayons... Oh! alors nous étions déjà voués à la *nuit:* le *jour* sournois et prompt à la haine pouvait nous séparer par ses artifices, mais non plus nous tromper par son mensonge. De son vain éclat, de sa lueur hautaine se rient les regards que la *nuit* a consacrés; sa vacillante lumière n'aveugle plus nos yeux de ses lueurs passagères. Pour qui a retrouvé avec amour la *nuit* de la mort, pour qui son profond mystère

est devenu familier, les mensonges du *jour*, gloire et honneur, puissance et richesse, malgré leur éclat imposant, sont déjà dissipés comme une subtile poussière de soleil... Au milieu des vaines erreurs du *jour* un seul désir lui reste, une ardente aspiration vers cette *nuit* sainte, où l'éternelle, l'unique vérité, la volupté d'aimer lui sourit![1] »

Et voici que tout à coup, au milieu d'une analyse presque réaliste de la passion[2], surgit, dégagée de tout symbole, l'idée métaphysique : « Le monde et ses fascinations pâlissent, s'écrie Tristan; le monde que le jour éclaire de sa lueur trompeuse, le monde spectre décevant que le jour place devant moi; *et c'est moi-même qui suis le monde*[3]. »

M. Chamberlain[4] préfère traduire : « Quand

[1] Lire intégralement le passage p. 180 à 184.

[2] P. 184 : « Descends sur nous, nuit de l'amour, etc. »

[3] P. 184.

[4] *Rev. wagn.*, 3e année, p. 11.

mon œil s'éteindra... alors je serai moi-même le monde. » — « Cette phrase, ajoute-t-il, comme celles qui la précèdent et qui la suivent, a un sens excessivement vague; c'est le désir de la mort, un besoin immense de se dissoudre, de se fondre en un tout, d'être enveloppé par lui, de s'étendre à travers l'infini, « de rêver dans les espaces immesurables. » Tout cela ce sont des sentiments, non des pensées logiques. »

Déplorable malentendu! répéterons-nous ici. Comme si nous parlions d'autre chose que des *sentiments* indissolublement liés à la pensée et comme si, en pareille matière, la philosophie pouvait s'abstraire du sentiment!

Nous consentons parfaitement à interpréter ce passage par le texte de Wagner que cite M. Chamberlain: « La vie et la mort, l'importance et l'existence du monde extérieur, tout ici dépend uniquement des mouvements intérieurs de l'âme[1]. » Dans le délire de la passion, en effet,

[1] *Lettre sur la Musique*, p. LXI.

le monde disparaît, il ne présente plus aucun intérêt, il n'existe plus.

Ce que nous tenons à affirmer hautement, c'est que cette interprétation psychologique *n'épuise point la richesse de la pensée de Wagner*. Qu'on ne l'oublie pas: Wagner, à cette époque, venait de lire Schopenhauer avec enthousiasme. Or les associations constantes: vie — lumière — *personnalité;* mort — nuit — *inconscience*, ne prennent toute leur valeur que si on les rapproche de la théorie individualiste du philosophe de Francfort: « *Le monde est ma représentation*[1] », une construction de ma sensibilité, de ma pensée consciente; que ma conscience s'évanouisse et le monde disparaît.

Dès lors nous saisissons la signification exacte des symboles du *jour* et de la *nuit*: la conscience psychologique, la pensée avec ses formes re-

[1] *Le monde comme volonté et représentation*; premières paroles du Livre I, § 1.

présentatives, voilà le *jour* et ses *illusions* ; la *nuit*, au contraire, c'est la suppression de la conscience et, par suite, des apparences sensibles et de la personnalité.

Aussi, lorsque Tristan s'éveille sur son lit de douleur, en même temps que la conscience de lui-même et la perception de ce qui l'environne, il retrouve sa passion, son désir ardent de revoir Iseult : « Je ne suis pas resté où je me suis éveillé, dit-il à Kurwenal. Mais où suis-je resté ? Je ne saurais te le dire. Je n'y ai pas vu le soleil, je n'y ai vu ni terre ni gens ; mais qu'y ai-je vu ? Je ne saurais te le dire. J'étais dans un lieu où j'avais été dès longtemps, où je m'en vais pour jamais : dans le vaste empire de la nuit universelle. Là une seule science nous reste : le divin, l'éternel et primitif oubli. Comment en ai-je perdu le sentiment avant-coureur ? Avide et vague souvenir, est-ce toi qui m'as poussé de nouveau à la lumière du jour ? Ce qui seul m'était resté, une ardente flamme d'amour,

m'enlevant au délicieux crépuscule de la mort, me ramène à la lumière qui fait luire encore pour toi, Iseult, sa clarté décevante[1].»

La *nuit,* c'est donc bien l'oubli des choses extérieures et de l'individualité propre. Dès ici-bas, l'amour nous procure cet oubli, mais c'est un oubli momentané. Seulement à la mort disparaissent d'une manière définitive ces illusions qu'on nomme: représentations sensibles, divisions du temps et de l'espace, séparation des personnalités.

Cette dernière question, nous la retrouvons agitée au milieu des épanchements les plus tendres[2], dans ce délicieux *ergotage* métaphysique sur la valeur d'une particule :

[1] P. 196.

[2] P. 186 à 188. Texte allemand, G. S., VII, 51 (72). — Nous ne contestons en aucune manière que Wagner, dans le choix de ses expressions: *jour, nuit,* se soit inspiré des poètes du moyen-âge. Nous affirmons seulement qu'il a singulièrement *enrichi* le sens de ces termes. Par exemple, le couplet de Gottfried de Stras-

« *Iseult*: Notre amour ne s'appelle-t-il pas Tristan *et* Iseult? Ce petit mot charmant, cet *et*, ce lien d'amour ne serait-il pas, si Tristan mourait, anéanti par la mort?

bourg sur les mots *mein* et *dein* que M. Kufferath (*Tristan et Iseult*, p. 180) rapproche du passage que nous allons citer n'a évidemment aucune portée métaphysique. L'*einbewusst* de Wagner, au contraire, est le résumé de toute une philosophie. Les partisans de l'interprétation *exclusivement* psychologique pourraient nous objecter, par exemple, ce passage de *Ueber Staat und Religion* : « Dieses eben ist das Wesen der wahren Religion, dass sie, dem täuschenden *Tagesscheine* der Welt ab, in der *Nacht* des tiefsten Innern des menschlichen Gemüthes als anderes, von der *Weltsonne* gänzlich verschiedenes, nur aus dieser Tiefe aber wahrnehmbares *Licht* leuchtet. » (G. S., VIII, 25 (33.) Nous répondrions en renvoyant au contexte où l'idée schopenhauérienne revient sans cesse et donne seule le sens *complet* de ces expressions, à cette phrase, par exemple : « Ihr innerster Kern (der Religion) ist Verneinung der Welt, d. h. Erkenntniss der Welt als eines nur auf einer Täuschung beruhenden, flüchtigen und traumartigen Zustandes, sowie erstrebte Erlösung aus ihr, vorbereitet durch Entsagung, erreicht durch den Glauben », p. 20, (27).

« *Tristan* : Qu'est-ce qui succomberait à la mort, sinon ce qui nous sépare, ce qui empêche Tristan d'aimer Iseult toujours, de vivre pour elle seule éternellement ?

« *Iseult* : Et si ce petit mot *et* était anéanti, la mort de Tristan ne serait-elle pas la mort même d'Iseult ?

« *Tristan* : Alors nous serions inséparés, unis à jamais, sans fin, sans réveil, sans crainte, sans nom dans le sein de l'amour, ne vivant plus que pour l'amour... Je ne suis plus Tristan et tu n'es plus Iseult. Plus de noms qui séparent : une connaissance nouvelle, une flamme nouvelle qui s'allume ; une seule âme et une seule conscience (*einbewusst*) pour l'éternité ! »

Il faut rapprocher cette expression *unité de conscience* (einbewusst) de cette autre : *inconscience* (unbewusst)[1]. Elles se complètent mutuellement. L'existence future, en effet, peut

[1] P. 210. — G. S., VII, 81 (112).

être considérée sous un aspect *négatif*, en tant que cessation (*un*-bewusst), anéantissement des formes *actuelles* de la conscience humaine, mais ce changement n'entraîne pas la destruction *absolue* de toute conscience. Comment concevoir cette forme nouvelle, quelle idée *positive* se faire de l'autre vie? «Une seule âme, une seule conscience», répond Wagner, plus de *séparation* des personnalités (*ein*-bewusst). Et, sans être infidèle à la pensée de Schopenhauer, Wagner précise, désignant l'amour [1] comme essence de cette nouvelle manière d'être au sujet de laquelle Schopenhauer s'était refusé à rien déterminer [2].

Toutefois — et voilà la grande différence entre la doctrine de Wagner au moment où il composa Tristan, et son ancienne thèse de la *Tétralogie* — ce n'est plus *en cette vie, sur cette*

[1] «Endlos ewig — ein-bewusst; — heiss erglühter Brust — höchste Liebes-Lust!» G. S., VII, 51. (72).

[2] *Le Monde*, etc., T. I, § 71.

terre, que l'amour accomplit son œuvre rédemptrice. Ici-bas, l'amour, par suite de la séparation des personnalités, est fatalement uni au désir ; or le désir, c'est la souffrance, c'est la plaie qui arrache à Tristan des gémissements désespérés [1] et le fait courir au-devant de la mort [2]. La mort seule peut délivrer l'amour de ses entraves matérielles, seule elle peut lui donner toute sa pureté et sa pleine efficacité.

Que nous sommes loin du temps où, sous l'influence de l'école hégélienne, Wagner exaltait cet amour conjugal qui se développe, s'épanouit en amour pur de l'humanité ! Désormais il n'est plus question d'enfants, d'amis, de patrie, d'humanité... Tristan ne voit en ce monde qu'Iseult, et Iseult Tristan. Sans s'inquiéter du sort de l'humanité, sans même savoir s'il existe une humanité, par le seul fait de leur amour

[1] P. 199.

[2] P. 204.

réciproque consacré par la mort, ils parviennent au salut, au bonheur infini.

Dans la première rédaction de son poème (1855), Wagner avait opposé «à Tristan le héros de la passion, Parsifal le héros du renoncement. Au troisième acte, au moment où Tristan est étendu aux pieds d'Iseult aspirant à la mort et ne pouvant mourir, Parsifal apparaissait en pèlerin et cherchait à consoler les amants perdus dans leurs extases désolées [1].»

Au printemps de 1856, Wagner esquissait un drame bouddhique : *Les Vainqueurs* [2], où «le

[1] *Parsifal* par Kufferath, p. 161. — Pour les dates, Cfr. *Notes sur Parsifal* de M. Chamberlain, *Rev. wagn.*, 2e année, p. 220.

[2] *R. W. Entwürfe, Gedanken*, p. 97. Dans le chapitre intitulé «*La Genèse*» de son bel ouvrage sur *Parsifal*, M. Kufferath explique comment l'œuvre suprême de Wagner est la synthèse des deux drames restés à l'état d'ébauche : *Jésus de Nazareth* et *Les Vainqueurs*. *Les Vainqueurs* (1856) étaient un poème purement bouddhique. C'est aussi la doctrine *négative*

Parsifal du renoncement reparaissait sous le nom d'Ananda, Ananda le héros du renoncement à l'amour, l'ascète de l'Orient, le pur absolu».

Le renoncement, l'ascétisme hantaient, en effet, l'esprit de Wagner, à cette époque où il subissait à la fois l'influence de la doctrine du Bouddha et des théories de Schopenhauer. Dix années plus tard, il reprendra ce thème du renoncement de Parsifal, mais un nouveau changement se sera opéré dans sa pensée.

Au premier abord, il est vrai, Parsifal ressemble singulièrement à Ananda, mais quand on prend la peine de pénétrer jusqu'à l'âme, d'étudier les motifs intimes, quelle différence entre le chrétien et l'ascète bouddhiste! Parsifal ne

de Schopenhauer qu'exprimait Wagner en ces paroles qui terminaient *Parsifal* dans la première rédaction :

« Grande est la force du désir,
Plus grande la force du renoncement.»

s'oublie lui-même que pour penser aux autres, pour travailler sans trêve, sans relâche, au salut de ses semblables; la contemplation, l'extase sont comme un bain où il retrempe ses forces, mais c'est à l'action, à l'action incessante [1] qu'il consacre toute son énergie; enfin, s'il renonce aux douceurs de l'amour, c'est qu'il entrevoit un amour plus noble où la jouissance intense fait place aux joies austères du dévouement.

Plus complète encore est l'opposition entre Parsifal et Tristan : Wagner, dans son dernier drame, a restitué à la vie un but, une valeur *dès ici-bas;* il a proclamé de nouveau et incarné dans Parsifal le devoir qui s'impose à tout

[1] Lire dans *Parsifal* le cantique des Chevaliers à la fin du premier acte. Le caractère positif, *agissant* de la pitié de Parsifal est admirablement exprimé dans ces paroles que Parsifal lui-même adresse à Amfortas à la fin du troisième acte : « Bénie soit ta souffrance! Car la pleine *énergie* (Kraft) de la compassion, et la *force* (Macht) du plus pur savoir, c'est elle qui les donna au Simple irrésolu. »

homme de s'occuper des autres et même de s'oublier, de se dévouer pour les autres.

Comment expliquer ce revirement d'idées? Est-ce seulement son instinct d'artiste, son goût inné pour la vie et l'action qui ont soutenu et *sauvé* Wagner dans ce périlleux voyage à travers les doctrines pessimistes de l'Orient et de l'Occident? Faut-il évoquer le souvenir des événements heureux[1] qui mirent fin à tant d'agitations et d'épreuves et firent resplendir dans son âme cette lumière du bonheur qui transfigure toutes choses?

L'explication serait suffisante si Wagner n'avait fait que revenir sur ses pas et nous avait donné en Parsifal un second Siegfried. Or il n'en est rien. L'évolution de la pensée de Wagner — comme toute évolution vraie — pourrait être symbolisée non par une circonférence où la ligne

[1] Son amnistie et sa rentrée en Allemagne; l'amitié du roi de Bavière; le mariage avec Mme de Bülow.

retourne au même point dans un plan toujours le même, mais bien par une spirale : la ligne revient à un point semblable à une hauteur toujours plus grande.

Il ne faut donc point s'arrêter aux différences dans le décor extérieur, par exemple au contraste si facile à établir entre l'or du Rhin et le Graal[1], entre le palais de Wotan et le temple de Monsalvat ; l'opposition est plus profonde ; elle réside dans l'idée fondamentale des deux ouvrages : d'une part, indépendance absolue de Siegfried par rapport à la divinité, condition indispensable de son œuvre rédemptrice[2]; de l'autre, au contraire, dépendance de Parsifal par rapport à Dieu qui le choisit[3], l'envoie, le sou-

[1] Cfr. Ernst, p. 291. — Wagner a indiqué lui-même et expliqué ce symbolisme dans les *Wibelungen*, G. S., II, 150 (194) : « Aufgehen des idealen Inhaltes des Hortes in den heiligen Gral. »

[2] Voir ci-dessus chapitre IV, fin du § 1.

[3] « Den ich erkor » *Parsifal*, paroles de la prophétie. — Si l'on veut comprendre *à fond* Parsifal, il ne faut

tient et transforme toute sa vie en un vrai miracle de la grâce divine.

L'idée religieuse a fait sa réapparition dans l'esprit de Wagner, communiquant à l'œuvre suprême du poète-musicien sa propre sublimité. *Parsifal*, la fleur du génie de Wagner, est comme une rétractation du *Crépuscule des dieux* écrite à un âge où l'expérience plus complète des choses et des hommes décourage des paradoxes tranchants et des négations absolues, où l'âme, moins absorbée par l'exubérance de sa propre vie, moins distraite surtout par la séduction des réalités matérielles, découvre au fond d'elle-même une foi qui s'ignorait et contre laquelle elle a douloureusement et trop longtemps lutté.

pas l'isoler de l'écrit théorique *Religion et Art* que Wagner composa à la même époque; nous résumerons cet écrit dans le chapitre suivant.



VI

PARSIFAL





CHAPITRE VI

PARSIFAL[1]

« Le cœur, a dit Pascal, aime l'être universel naturellement et soi-même naturellement, selon qu'il s'y adonne. »

Pascal veut-il parler de la nature telle qu'elle *est* ou telle qu'elle *devient*, grâce à l'effort et au sacrifice, sous l'influence de l'Idéal ?

[1] Pour l'analyse de *Parsifal*, outre les ouvrages précédemment cités de Mendès, Ernst, Kufferath, Saint-Auban, nous renvoyons à l'intéressant chapitre de M. Schuré dans *le Drame musical* (Perrin). Tome II, p. 291. Une bonne traduction littérale de *Parsifal*, par Judith Gautier, a paru chez A. Colin (1893).

En Brünnhilde, l'amour pur, absolument désintéressé, semble jaillir spontanément de l'âme de la nature. Comme elle est rare cette spontanéité ! Combien il faut, au contraire, d'énergie et d'habileté pour réussir à contrebalancer par des attractions supérieures l'instinct âpre, violent, qui nous entraîne vers la jouissance sensible !

Parsifal, lui, se meut dans un milieu mystique, une atmosphère surnaturelle. « De quelque manière qu'on s'y prenne pour présenter un tel caractère, on ne pourra jamais échapper à la nécessité de le rattacher à une religion [1]. »

Wagner aurait-il donc, dans son dernier chef-d'œuvre, fait un acte de foi à la doctrine catholique ou luthérienne ?

Il nous semble que l'on tombe ici dans une confusion entre la religion et la dogmatique,

[1] « Hans Sachs est un sage, Parsifal est un saint. De quelque manière, etc. » Chamberlain, *le Drame wagnérien*, p. 243.

entre la croyance et la formule. Que Wagner n'ait donné son adhésion à aucun *symbole* catholique ou protestant, nous en sommes convaincu; qu'il soit arrivé à mieux comprendre, à mieux apprécier l'*esprit* de l'Évangile, que les *sentiments* chrétiens se soient peu à peu réveillés dans son âme, nous ne craignons pas de l'affirmer.

Nous ne saurions donc admettre les paroles de M. Chamberlain : «Il n'y a pas plus de Christianisme dans Parsifal qu'il n'y a de paganisme dans Tristan[1].» Pour défendre cette étrange affirmation, l'auteur s'appuie principalement sur un argument historique: «Ces œuvres, ajoute-t-il, sont contemporaines; Wagner y travaillait simultanément; elles sont reliées entre elles par de nombreux liens de conception et forment pour nous, comme elles formèrent dans la pensée du Maître, un tout.»

Wagner, en effet, avait tracé en 1855 une

[1] *Rev. wagn.*, 2e année, p. 225.

esquisse du texte de *Tristan* qu'il compléta deux ans plus tard, au moment où il composait la musique de la *Walkyrie* et de *Siegfried*. *Parsifal* le préoccupait dès la même époque (1855), et en 1864, sur le désir du roi Louis II, il établissait le projet définitif de ce drame, qu'il paracheva en 1877.

Mais il ne faut pas que ces dates considérées à part, abstraction faite du travail qui s'opérait dans l'esprit de Wagner, nous fassent illusion. Deux années seulement, par exemple, s'écoulèrent entre l'achèvement de la *Tétralogie* et la première ébauche de *Tristan*, et pourtant il y a une différence aussi tranchée entre le joyeux Siegfried[1] et le morose Tristan qu'entre le jour

[1] Comment donc expliquer que Wagner ait écrit la musique de *Siegfried* en pleine phase pessimiste? La lettre à Liszt citée p. 151 fournit la réponse. Étonnante complexité de cette riche nature! C'est au moment où l'*homme* était en proie au plus profond découragement que l'*artiste* composait cette partition si pleine de gaieté et de vie.

et la nuit : c'est que, pendant ces deux années, Wagner, comme nous l'avons expliqué, s'était pris d'enthousiasme pour la doctrine de Schopenhauer.

Et de même qu'il y eut, pour ainsi dire, deux Schopenhauer, celui du *Monde comme volonté et représentation* où la rédemption par l'art et la morale n'apparaît que comme une heureuse inconséquence, et celui des *Suppléments* où les exagérations sont corrigées, et où l'on peut désormais fonder une doctrine positive, pratique, il y eut aussi pour Wagner deux manières de concevoir le système du philosophe. Son attention se porta successivement sur la partie *négative*[1], puis sur la partie *positive* de la théorie ; de là ce que M. Chamberlain appelle lui-même «les deux conceptions du Parsifal *renonciateur* et du Parsifal *compatissant*[2]».

[1] Voir la fin du précédent chapitre.

[2] *Rev. wagn.*, 1re année, p. 223.

Oui, *Parsifal* se rattache au *Ring*, mais comme son «*antithèse*»: «le drame de Parsifal opposé au drame de l'*Anneau du Nibelung* nous montre toute une conception du monde opposée à une autre conception du monde [1].»

Wagner lui-même nous l'explique: «La recherche du Graal remplace maintenant la lutte pour l'or [2]», la Charité a vaincu l'Égoïsme.

Que l'on emploie, comme M. Chamberlain, le terme *idéalisation* [3], que l'on dise *épuration*, comme M. Kufferath [4], ou plutôt *évolution*, pour désigner ce perfectionnement dans la «conception du monde», ce n'est plus qu'une question de mot, d'ordre secondaire.

Répondra-t-on que les *Wibelungen* auxquels

[1] Chamberlain, *le Drame wagnérien*, p. 226, 227.

[2] *Die Wibelungen*, G. S. II, 151 (195).

[3] «On pourrait fort correctement nommer *Parsifal* l'*Anneau du Nibelung* idéalisé.» *Rev. wagn.* 1re année, p. 223.

[4] *Parsifal* par M. Kufferath (Fischbacher), 2e édition, p. 194: «... Ici la doctrine semble s'être épurée, élevée.»

nous empruntons les dernières citations de Wagner datent de 1848 et constituent une esquisse historique? L'évolution serait tout *objective;* elle traduirait le progrès réalisé non dans l'esprit de Wagner, mais dans l'histoire de l'humanité que Wagner a cherché à résumer, à condenser dans ses drames.

Ce serait oublier quels sentiments exprimait Wagner à l'égard du Christianisme aussitôt après cette époque critique de 1848-49. Nous avons rapporté à la fin du chapitre III plusieurs passages caractéristiques; que le lecteur veuille bien les comparer à ce que disait et écrivait le Maître au moment où il composait *Parsifal*: le revirement d'idées est complet.

Nous citerions volontiers la réponse faite à Villiers de l'Isle-Adam[1]. Celui-ci demandait à

[1] *Revue wagnérienne*, 3e année, juin 1887. La conversation date de l'automne 1868. — Lire aussi, au début de notre chapitre VII les citations tirées des *Souvenirs* de M. de Wolzogen.

Wagner s'il n'employait point l'idée religieuse simplement comme une source de puissants effets scéniques : « Je me souviendrai toujours, dit Villiers de l'Isle-Adam, du regard que, du profond de ses extraordinaires yeux bleus, Wagner fixa sur moi. — Mais, me répondit-il, si je ne ressentais en mon âme la lumière et l'amour vivants de cette foi chrétienne dont vous parlez, mes œuvres qui, toutes, en témoignent, où j'incorpore mon esprit ainsi que le temps de ma vie, seraient celles d'un menteur, d'un *singe ?* Comment aurais-je l'enfantillage de m'exalter à froid pour ce qui me semblerait n'être, au fond, qu'une imposture ? Mon art, c'est ma prière[1] :

[1] M. Dinger (*R. Wagner's geistige Entwickelung*, Tome I, p. 351) fait observer que la *prière* qui avait disparu chez Wagner depuis la *Tétralogie* réapparaît dans *Parsifal* ; mais, ajoute-t-il, Wagner n'y « formule » pas de prière, il ne prie plus lui-même, il laisse les autres prier. Nous pourrions citer à M. Dinger les gémissements d'Amfortas : « O tout Miséricordieux, aie pitié de moi !... » qui rappellent si bien les prières

et croyez-moi, nul véritable artiste ne chante que ce qu'il croit, ne parle que de ce qu'il aime, n'écrit que ce qu'il pense; car ceux-là qui mentent se trahissent en leur œuvre dès lors stérile et de peu de valeur, nul ne pouvant accomplir une œuvre d'art véritable sans désintéressement, sans sincérité.

« Oui, celui qui, en vue de tels bas intérêts de succès ou d'argent, essaie de grimacer, en un prétendu ouvrage d'art, une foi fictive, se trahit lui-même et ne produit qu'une œuvre morte... L'œuvre d'un individu sans foi ne sera jamais l'œuvre d'un *artiste,* puisqu'elle manquera tou-

simples et courtes, les cris du cœur de l'Évangile. La vraie réponse, c'est que Wagner était alors convaincu que la musique seule, et non la parole, peut exprimer les sentiments religieux dans ce qu'ils ont de plus profond. Aussi la prière muette de Gurnemanz et des pages au début du premier acte de *Parsifal* est-elle infiniment plus religieuse et pénétrante que celle de *Rienzi*: leur prière, c'est en réalité l'admirable «thème de la Foi» exécuté par l'orchestre.

jours de cette flamme vive qui enthousiasme, élève, grandit, réchauffe et fortifie; cela sentira toujours le cadavre que galvanise un *métier* frivole. Toutefois, entendons-nous: si d'une part la seule science ne peut produire que d'habiles amateurs, grands détrousseurs de procédés, de mouvements et d'expressions et aussi d'éhontés démarqueurs..., d'autre part la foi seule ne peut produire et proférer que des cris sublimes qui, faute de se concevoir eux-mêmes, ne sembleront au vulgaire, hélas! que d'incohérentes clameurs. Il faut donc à l'artiste véritable, à celui qui crée, unit et transfigure, ces deux indissolubles dons: la science et la foi. Pour moi, puisque vous m'interrogez, sachez qu'*avant tout je suis chrétien,* et que tous les accents qui vous impressionnent en mon œuvre ne sont inspirés et créés, en principe, que de *cela seul.*

« Tel fut le sens exact de la réponse que me fit, ce soir-là, Richard Wagner. »

Mais on peut toujours conserver quelque doute

sur l'authenticité absolue de pareilles anecdotes; le mieux est de recourir à ce que l'auteur a édité, commenté lui-même.

Dès 1850, Wagner affirmait que « l'œuvre d'art est la religion rendue sensible sous une forme vivante ». M. Chamberlain, qui cite cette belle parole [1], semble oublier que la religion dont parle Wagner à cette époque est quelque chose d'absolument vague et indéterminé, « la religion de l'avenir », que l'artiste ne peut inventer, ajoute Wagner, et qui doit jaillir du cœur du peuple [2]. Il ne s'agit point, en tous cas, du Christianisme. A cette époque, nous l'avons vu, Wagner le confondait avec l'ascétisme. Il ne prenait pas encore la peine de dégager ce qu'il appellera plus tard le « noyau intime », le « contenu idéal » [3] du Christianisme, cet élément absolu et à ce point définitif que toute

[1] *Le drame wagnérien*, p. 239.

[2] *Das Kunstwerk der Zukunft*, G. S. III, 63 (78).

[3] *Religion und Kunst*, G. S. X, 221 (286), 247 (317).

« religion de l'avenir » ne saurait être qu'un retour vers l'Évangile mieux expliqué et mieux appliqué.

Une manière plus équitable parce qu'elle est plus approfondie et plus intelligente de juger le Christianisme se fait jour dans l'opuscule *État et Religion* écrit en 1864, au moment où Wagner rédigeait la première ébauche de *Parsifal*. Cet Essai renferme toute une théorie de la religion, trop importante pour que nous ne cherchions point à la résumer. D'autant qu'on pourrait nous objecter le terme « illusion » si souvent employé par Wagner en parlant des croyances religieuses. Que veut-il dire au juste? La religion n'est-elle pour lui qu'une chimère sublime, un brillant mirage hypnotisant la pauvre victime humaine, un sommeil mystique plein de rêves d'une douceur infinie qui rafraîchissent l'âme et retrempent ses forces, mais hélas! pour de nouvelles luttes et de nouvelles souffrances? Cette théorie de l'illusion bienfaisante, du nécessaire

«mensonge vital[1]» est spécieuse. Elle est d'ailleurs irréfutable par des arguments logiques

[1] Selon l'expression d'Ibsen dans le *Canard sauvage*. — Dans son récent ouvrage sur *Lourdes*, M. Zola expose une théorie analogue : «Quand l'homme, dit-il, a touché le fond du malheur de vivre, il en revient à l'illusion divine; et l'origine de toutes les religions est là, l'homme faible et nu n'ayant pas la force de vivre sa misère terrestre sans l'éternel mensonge d'un paradis. Aujourd'hui l'expérience était faite, rien que la science ne semblait pouvoir suffire et on allait être forcé de laisser une porte ouverte sur le mystère.» (p. 594) C'est précisément parce que M. Zola sent qu'il y a là *réellement* un «mystère» qu'il ne devrait pas employer sans réserves le mot *illusion*. Les représentations imaginatives renferment une part de subjectif et d'artificiel, c'est incontestable; mais sous l'image il y a la tendance indestructible et universelle. L'homme est libre de n'accorder aucune attention à cette tendance; il peut, au contraire, la considérer comme une orientation normale de ses facultés vers un but supérieur à la simple vie animale. On répondrait ainsi à la question posée par l'auteur quelques lignes plus haut: «Quel est donc cet impérieux besoin d'au-delà qui torture l'humanité souffrante? D'où vient-il ? Pourquoi veut-on de l'égalité, de la justice, lorsque ces choses semblent absentes de l'impassible nature ? L'homme les

précisément parce que nos croyances supérieures reposent beaucoup plus sur des sentiments que sur les abstractions logiques. Mais on en doit dire autant de notre croyance à la réalité du monde extérieur ou à l'existence de nos semblables: impossible de *démontrer* cette existence par des raisonnements logiques, mathématiques; impossible d'opposer un argument péremptoire à ceux qui la traiteraient d'hallucination ou de mirage. Cela prouve simplement

a mises dans l'inconnu du mystère, dans le surnaturel du paradis religieux et là il contente son ardente soif. Toujours la soif inextinguible de bonheur l'a brûlé, toujours elle le brûlera.» M. Zola oublie que notre dignité, notre noblesse, c'est d'éprouver aussi ce que l'Évangile appelle la «faim et la soif de Justice»: dans ses meilleurs moments l'homme n'hésite point à sacrifier à l'Idéal les instincts utilitaires, le bonheur, la vie elle-même. L'«impassible Nature» n'explique point cette aspiration insatiable vers le Bien et le Juste; voilà donc un élément qu'on peut nommer *sur-naturel;* le traiter d'*illusion*, c'est employer une formule négative matérialiste et rabaisser l'homme au niveau de l'animal.

que les sensations et sentiments par lesquels nous nous adaptons à la Réalité ne sauraient se réduire aux « idées claires et distinctes » qui en ont été détachées par abstraction[1]. Sans doute les formules imaginatives, les hypothèses métaphysiques que nous construisons pour justifier nos sentiments comportent une forte dose d'anthropomorphisme et de fiction, mais parmi ces hypothèses et ces formules, l'expérience permet de faire un choix : il en est qui, d'une part, répondent à toutes les conditions de l'expérience, qui, d'autre part, orientent l'activité, la stimulent, lui font produire les actes les plus beaux et les meilleurs. En pareille matière, quel autre critérium de vérité pourrions-nous exiger?

Pourquoi donc appliquer aux croyances supérieures ce terme *illusion?* Il en faut abandonner l'usage aux partisans d'un matérialisme inintelli-

[1] Cfr. *Le sentiment et la pensée et leurs principaux aspects physiologiques* par Godfernaux (Alcan 1894).

gent ou d'un scepticisme stérile. Nommons-les plutôt *symboles*, *signes* de cette mystérieuse Réalité à laquelle chacun de nous s'adapte selon son tempérament et son génie. C'est bien, d'ailleurs, le sens que Wagner avait dans l'esprit. Cette *représentation* du Divin qui ne se peut construire que d'après la «catégorie de l'illusion», c'est, dit-il[1], «une sorte d'*allégorie*, une traduction de l'inexprimable, de ce qui ne peut être perçu (par les sens) mais être connu seulement par une intuition immédiate (de la conscience), traduction dans le langage de la vie commune et de la connaissance (ordinaire) inexacte par elle-même, la seule pourtant que l'on puisse employer». Et pour faire ressortir cette insuffisance, Wagner compare ces allégories au récit toujours si pâle, si incomplet, que l'on ferait d'un rêve, récit qui ne contente ni celui qui raconte, ni celui qui écoute.

[1] *Ueber Staat und Religion*, G. S. VIII, 22, 23 (29, 30).

Ces allégories, continue Wagner, imposées par l'autorité religieuse, se nomment les *dogmes*. Nécessaires pour la masse qui demeure incapable d'une expérience religieuse directe, personnelle, elles ne deviennent dangereuses que si, oubliant leur nature, on cherche à leur appliquer les lois de la connaissance «causale», c'est-à-dire scientifique. La décadence est à son comble si l'autorité religieuse a recours à la protection du bras séculier. Du moment que l'État protège l'Église, celle-ci déchoit de sa divine prééminence et tombe au rang d'une institution utile aux intérêts inférieurs garantis par l'État. «La Religion est-elle détruite par là même? Nullement! Elle vit alors où se trouve sa source originelle, sa vraie et unique base: dans ce que l'individu a de plus intime, de plus profond, de plus sacré; là où ne parviendront jamais les disputes des adversaires et des partisans du surnaturel, du Clergé et de l'État. Car l'essence de la vraie Religion, c'est d'être une

lumière toute différente de celle du soleil qui brille en ce monde; elle jaillit loin de l'éclat trompeur du jour, dans les profondeurs les plus intimes, dans la nuit de l'âme humaine; on ne peut la percevoir que dans ces profondeurs. C'est de ce fond le plus intime de l'âme et non du monde extérieur que nous peut venir la vraie paix: nos organes d'aperception pour le monde extérieur sont destinés seulement à trouver les moyens de contenter l'individu qui se sent isolé et plein de besoins en face du monde. Impossible par ces organes de reconnaître le fondement de l'unité de tous les êtres. Cette connaissance ne nous est accordée que par une nouvelle faculté de comprendre: soudain, comme par une grâce (d'en haut), elle s'éveille en nous au moment où nous prenons, en quelque occasion que ce soit, conscience de la vanité des choses de ce monde.

« L'homme vraiment religieux sait bien qu'il ne peut communiquer aux autres théoriquement

ou par des disputes et controverses son intuition personnelle qui le comble de bonheur. Il ne peut les en convaincre que pratiquement, par l'exemple: exemples de renoncement, de sacrifices, de douceur, de sérénité sublime due au sérieux qui pénètre sa vie entière. Le Saint, le Martyr, est par conséquent le vrai médiateur du salut.

« Grâce à eux, le peuple comprend, de la seule manière qui lui soit accessible, ce que doit renfermer l'intuition (de l'homme religieux); il ne peut encore s'approprier directement cette connaissance, mais seulement par la foi. Une vérité profonde se manifeste dans ce fait que le peuple ne s'adresse à Dieu que par l'intermédiaire des Saints qu'il aime le plus; c'est un pauvre argument en faveur du soi-disant progrès moderne qu'un boutiquier anglais, par exemple, quand il a mis son habit du dimanche et pris le livre voulu, s'imagine entrer en communication directe et personnelle avec Dieu. »

Déjà, quelques pages plus haut[1], Wagner avait donné cette explication toute *pratique* des dogmes et de la foi. L'essentiel, à ses yeux, dans la Religion, c'est la victoire sur l'égoïsme, le renoncement, la souffrance volontairement acceptée : « Une idée, dit-il, qui produit de pareils miracles et que nous pourrions peut-être, par opposition à la manière ordinaire et pratique de nous représenter les choses, regarder comme une illusion, doit avoir une source si sublime, si incomparablement au-dessus de tout le reste, que la seule manière de nous en former une représentation, c'est d'envisager son efficacité surnaturelle et de tirer de là quelque conclusion. »

Ce passage montre avec une pleine évidence que Wagner donne au mot *illusion* une signification toute relative : n'étant pas soumise aux catégories de la connaissance ordinaire, l'intui-

[1] *Ueber Staat und Religion*, G. S. VIII, p. 21 (28).

tion religieuse semble être un pur mirage. De là ce terme « catégorie de l'illusion » qui, dans la pensée de Wagner, a le même sens que l'expression devenue courante aujourd'hui : « catégorie de l'idéal ».

Peut-être pourrait-on reprocher au Maître d'avoir envisagé la religion à un point de vue trop exclusivement pratique et de n'avoir accordé aucune valeur réelle aux explications théoriques qu'elle fournit sur l'origine du monde, par exemple. Il semble pourtant que l'humanité ne tienne pas moins au dogme théorique de la création qu'au dogme pratique du jugement. Et nous ne voyons pas pourquoi il serait moins légitime de personnifier le principe de raison suffisante en un Dieu créateur que le principe du devoir en un Dieu rémunérateur.

La critique principale que nous adresserions à la *théologie* de Wagner serait plutôt dirigée contre son caractère trop *négatif :* « La base de la religion, dit-il, c'est de sentir la misère de

l'existence humaine ; son noyau le plus intime, c'est de nier le monde, c'est-à-dire reconnaître qu'il a seulement une existence passagère, ressemblant à un rêve, fondée sur une pure apparence, et aspirer à la délivrance préparée par le renoncement, atteinte par la foi [1] ».

Or ce renoncement — on ne saurait trop le répéter — n'est qu'une *condition* préalable de la vie religieuse, un *moyen,* nullement une *fin en soi.* La fin, le but, c'est, comme l'a dit le Christ, « la vie et une vie toujours plus abondante [2] ». Or la *vie* est une notion complexe qu'on peut envisager, sans doute, au point de vue de la *jouissance* personnelle, mais aussi au point de vue du *perfectionnement* moral. Les deux points de vue sont d'ailleurs inséparables, puisqu'ils constituent l'aspect *psychologique* et l'aspect *métaphysique* d'une même évolution de l'être.

[1] *Ueber Staat und Religion*, G. S. VIII, p. 20 (27).
[2] Jo. X, 10.

Lorsque Wagner semble limiter le sentiment religieux au seul renoncement, son analyse est incomplète : dans cette impulsion qui élève nos rêves et nos vœux au-dessus de la terre et nous fait soupirer après un monde meilleur [1], il n'envisage que l'instinct du bonheur exaspéré par les misères de l'existence ; il oublie l'instinct plus noble auquel, après avoir parlé du « bonheur », le Christ faisait appel : « Soyez parfaits comme votre Père céleste est parfait. »

Que l'on médite, au contraire, les pages intitulées *Religion et Art*, écrites en 1880, au moment où Wagner venait de terminer le texte et composait la musique de *Parsifal;* la doctrine a pris un caractère *positif :* ce qui préoccupe Wagner, c'est l'idée de « régénération », de « rédemption » ; le devoir du renoncement trouve son complément, son achèvement, dans celui de la compassion active, de la charité dévouée.

[1] G. S. VIII, 20 (27).

Mais une chose nous frappe plus encore : l'admiration sincère de Wagner pour cette religion chrétienne que, depuis 1848, il avait si sévèrement jugée.

La religion, d'après lui, renferme un élément divin, d'une vérité absolue : la croyance à la misère, à la caducité du monde et à la possibilité d'une rédemption. Le brahmanisme fit reposer cette foi sur des considérations métaphysiques que seuls pouvaient comprendre les « riches d'esprit » ; le bouddhisme finit aussi par s'appuyer sur des spéculations philosophiques. Il en fut autrement de la religion chrétienne. « Son fondateur n'était pas sage, mais divin[1]. » Rien de plus simple que son enseignement ; les allégories, les paraboles qu'emploie Jésus s'adressent à l'imagination et au sentiment des « pauvres d'esprit[2] », qu'elles consolent et forti-

[1] *Religion und Kunst*, G. S. X, 213 (278).

[2] Saisissons l'occasion de signaler ce contre-sens que l'on commet habituellement en traduisant ainsi « pau-

fient. Mais les «riches d'esprit» ne surent pas se contenter de cette doctrine toute pratique. De là les argumentations subtiles, la transformation des allégories en mythes et finalement, comme résultat des disputes entre les sectes, les dogmes.

Mais au fond de ces mythes et de ces dogmes n'en subsiste pas moins l'élément divin primitif. Par exemple: la croyance au miracle se trouve expliquée et justifiée par ce fait que le plus grand miracle — on pourrait dire le surnaturel en soi — c'est précisément la conversion de l'homme naturel parvenu à ne regarder le monde que comme une apparence et à nier la «volonté de vivre». Par conséquent, quoi qu'il en soit des spéculations humaines et des formules auxquelles elles donnèrent naissance, l'élément sur-

peres spiritu» par: les gens dénués d'esprit, sans intelligence. Il s'agit, dans le texte de saint Matthieu, des pauvres humbles et pieusement résignés. Cfr. Renan, *Hist. d'Israël*, Tome III, ch. IV: Les *Anavim*.

naturel, divin, se manifeste dans le changement moral survenu chez les premiers fidèles, et pardessus tout, d'une manière unique, il se manifeste en Jésus, puisque la conversion de la volonté s'est pleinement réalisée en sa personne.

Le Divin s'exprimera donc en Jésus d'une manière anthropomorphique : l'exemple de la pitié parfaite, l'irrésistible modèle de la patience et du désintéressement, n'est-ce pas Jésus, le corps cloué sur la croix, en proie à d'atroces tortures ? Malheureusement on voulut identifier le Divin qui se manifestait dans le sacrifice du tout-aimant Sauveur avec le Jéhovah juif, le Dieu colère et punisseur ; de là, décadence du christianisme et, finalement, athéisme moderne.

Le rôle de l'art est de «sauver» l'élément idéal de la religion, en dégageant du sens littéral des dogmes leur vraie signification et en la traduisant par des images concrètes de plus en plus expressives. C'est ce qu'ont fait les divins artistes Raphaël et Michel-Ange. La poésie,

esclave de la parole, n'a pu que renchérir, chez Dante par exemple, sur l'exagération des formules dogmatiques. Il était réservé à la musique, indépendante à la fois de la parole et des images visuelles, de traduire de la manière la plus exacte «l'essence même» de la religion.

Dans toute cette interprétation mythique de la religion chrétienne, dans la réprobation de Jéhovah et du Judaïsme, dans la prédominance, enfin, donnée à la musique sur les autres arts, nous reconnaissons sans peine l'influence de Schopenhauer[1]. Elle n'est pas moins sensible

[1] On s'en convaincra immédiatement en lisant, dans *Le Monde* etc... les paragraphes 68 et 70, et dans les *Suppléments* les chapitres XLVIII, XLIX. Voici un passage caractéristique, tiré du chapitre XLVIII : «Il ne faut pas seulement regarder les hommes dans le temps comme des êtres indépendants les uns des autres, il faut concevoir l'idée platonicienne de l'homme qui se rapporte à la suite des hommes de même que l'éternité en soi à l'éternité délayée dans le temps. Si l'on ne perd pas de vue l'idée de l'homme, on s'aperçoit que

dans les deux dernières parties de *Religion et Art*, qui renferment, elles aussi, des vues du plus haut intérêt.

Wagner fait observer que, consciente de sa déchéance et désespérant d'atteindre le Bien, la volonté humaine se tourna vers le Beau. Mais qu'était-ce que la jouissance esthétique isolée de la sorte, «sinon une bouffonnerie sans cœur» ne remédiant à rien et laissant l'humanité, chez les Grecs aussi bien que chez les plus grossiers Barbares, abandonnée au règne brutal de la

la chute d'Adam représente la nature bornée, animale, pécheresse de l'homme, celle qui fait de lui un être fini, voué au péché, à la douleur et à la mort. Au contraire, la vie, les enseignements et la mort de Jésus-Christ sont l'image du côté éternel, surnaturel, de la liberté et de l'affranchissement de l'homme. Tout homme est donc, à ce titre et en puissance, aussi bien Adam que Jésus, selon la manière dont il se conçoit lui-même et dont ensuite sa volonté le détermine; de là résulte pour lui ou la mort inévitable, ou le salut et la conquête de la vie éternelle». P. 437. Cfr. p. 406 du § 68 et p. 424 du § 70.

force. «De temps en temps, entre les accès de cette rage de sang, il s'est élevé des sages (Pythagore, par exemple, le maître de la doctrine végétarienne) qui ont constaté que le monde souffre d'une maladie qui le maintient dans un état de décadence croissante.» Enfin, «parmi les plus pauvres et les plus méprisés du monde, apparut le Sauveur, qui enseigna le chemin du salut, non plus par des doctrines, mais par des exemples. Il donna son propre sang et sa propre chair comme dernier et suprême sacrifice de purification pour tout le sang répandu, pour toute la chair déchirée dans le péché, et désigna à ses disciples le pain et le vin comme repas quotidien: « *Prenez cela dorénavant en souvenir de moi!* » Tel est le seul office salutaire de la foi chrétienne: en l'exerçant, on pratique toute la doctrine du Rédempteur[1].»

[1] *Religion und Kunst*, G. S. X, p. 230 (297).

Cette interprétation de l'Eucharistie comme repas végétarien est tellement fantaisiste que nous n'essaierons point de la réfuter, nous contentant de lui opposer l'admirable fin du premier acte de *Parsifal*, où les chants qui accompagnent la cène eucharistique expriment la pure doctrine de l'Évangile.

Elle est aussi bien forcée, la manière dont Wagner explique comment la *religion* chrétienne dégénéra vite en *église* chrétienne : la cause principale du mal fut qu'obligée de soumettre par la peur des races inférieures, l'Église recourut aux formules juives pour la confection de son dogme...; en somme, « c'est la loi de Mahomet qui est devenue la loi fondamentale de toutes nos civilisations : « Assurément ce n'est pas Jésus-Christ le Rédempteur qui a ordonné à un maître de faire prêcher des aumôniers devant les régiments rangés en bataille ; mais, en prononçant son nom, ceux-ci pensent certainement à *Iaveh* ou à *Elohim* qui haïssait tous les

autres dieux et voulait les savoir soumis par son peuple fidèle [1].»

Comment donc expliquer la décadence universelle de l'humanité ? Une violente révolution géologique qui aurait obligé l'humanité à abandonner le régime végétarien et à se nourrir de chair et de sang semble à Wagner l'hypothèse la plus plausible. Il résume ensuite les tentatives faites à diverses époques pour remédier au mal et guérir l'humanité : système végétarien, par exemple, société protectrice des animaux, associations de tempérance, associations ouvrières. De la médiocrité des résultats faut-il conclure à l'impossibilité d'une délivrance ? Nullement, ce serait tomber dans un pessimisme absolu. Or, admettre cette théorie désespérée, c'est abdiquer la dignité humaine : la mission de l'homme étant de se rendre compte, l'histoire en main, des souffrances qui désolent le monde et d'y porter remède en «réparant avec conscience

[1] *Religion und Kunst*, G. S. X., p. 233 (301).

le mal qu'engendre l'inconsciente Volonté qui produit l'univers [1].»

Cette idée de «rédemption», de «régénération» de l'espèce humaine, voilà précisément ce qui constitue le «noyau» interne [2], l'«âme [3]» de la Religion et que Wagner cherche à dégager de toute allégorie et de tout «appareil théâtral[4]».

Distinguons, ne *séparons* pas! répondrons-nous. Si l'«appareil théâtral» n'est pas nécessaire à l'humanité, pourquoi Wagner a-t-il réincarné l'«âme du Christianisme» en Parsifal? On peut discuter sur les proportions requises; toujours est-il que l'élément sensible est

1 *Religion und Kunst*, G. S. X., p. 246 (316). — Nous expliquerions ainsi dans *Parsifal* le symbolisme de la lance qui blesse et qui guérit: c'est la même volonté qui nous torture par le désir et qui nous délivre en se niant elle-même.

2 «Der edelste Kern», *Ibid.*, p. 247 (317); ce qu'il appelle précédemment «die tiefste Grundlage», p. 212 (276), «den idealen Gehalt des Dogmas», p. 221 (286).

3 «Die alles klagende, alles sagende, tönende Seele der christlichen Religion» p. 250 (321).

4 «Jenes theatralischen Gaukelwerkes», p. 248 (318).

indispensable pour que la conscience humaine se puisse assimiler utilement l'élément idéal. Cet élément sensible, nous le retrouvons dans la personne même du Christ, sa vie, ses actes. Or Wagner, qui, dans l'opuscule *État et Religion,* ne prononce même pas le nom du Christ, le fait revenir constamment sous sa plume dans son dernier Essai. Et avec quel accent d'émotion profonde! «Reconnaissons, dit-il, ayant dans notre cœur la pensée du Rédempteur, que ce n'est point par leurs actions, mais par leurs souffrances, que les hommes du passé nous tiennent de près et sont dignes d'occuper notre pensée, que notre intérêt doit se porter sur le héros vaincu, non sur le vainqueur. Alors même que se réaliserait la régénération de l'espèce humaine, que s'établirait la paix universelle, rayonnement de la paix des consciences, toujours encore dans la nature qui nous entoure, dans la puissance des éléments, dans les manifestations de la Volonté qui ne cessent d'appa-

raître au-dessous et à côté de nous dans la mer et dans les déserts, dans l'insecte même, dans le ver que nous écrasons sans le voir, nous aurions le sentiment de l'effroyable tragique de l'Existence et chaque jour nous devrions lever les yeux vers le Rédempteur cloué sur la croix comme vers notre suprême et plus noble refuge[1].»

[1] *Religion und Kunst*, G. S. X, 247 (317). — C'est à Enge, près de Zurich, raconte M. Kufferath (*Parsifal*, 1re édit., p. 168), le Vendredi-Saint 1857, que Wagner, comme il le dit lui-même plus tard, «entendit ce soupir de la plus profonde pitié qui jadis retentit de la croix sur le Golgotha et qui, cette fois, s'échappa de sa propre poitrine.» En quelques heures, il écrivit les vers si tendrement émus qu'il mit plus tard dans la bouche de Gurnemanz et qui expliquent le charme du Vendredi-Saint, ce jour de l'universel repentir et de l'universel pardon, où la nature paraît plus belle, où l'herbe et la fleur arrosées par les larmes du pécheur, sainte rosée, relèvent la tête, où toute créature aspire au Rédempteur et tressaille de joie devant l'homme purifié. Dès ce moment *Parsifal* était conçu. — Mais, ajouterons-nous, cette impression *mystique* fut de courte durée; ce n'est que bien des années plus tard qu'elle remplit l'âme du Maître.

Dans la *Tétralogie*, Wagner avait affirmé l'essentielle immoralité de l'égoïsme de l'ambitieux et du jouisseur, dans *Tristan et Iseult* l'insuffisance de l'amour-passion; aujourd'hui qu'il proclame l'obligation de l'amour-dévouement, est-il étonnant de lui voir tourner les regards vers le Modèle parfait du renoncement et du sacrifice?

Nous croyons donc à la sincérité des sentiments exprimés dans le programme que Wagner composa en 1880 lors de l'exécution de l'Ouverture de *Parsifal* devant le roi Louis II, où il donne lui-même l'explication de ce magnifique morceau:

AMOUR — FOI — ESPÉRANCE.

Premier thème: AMOUR.

« Prenez mon corps, prenez mon sang au nom de notre amour! » (Répété en diminuant par des voix d'anges).

« Prenez mon sang, prenez mon corps en souvenir de moi! » (De nouveau répété en diminuant).

Second thème : Foi.

Promesse de la rédemption par la foi. Ferme, pleine de vie, se manifeste la foi, énergique même dans la souffrance.

A la promesse renouvelée, la foi répond des célestes hauteurs — comme portée sur les ailes de la blanche colombe — descendant, s'emparant du cœur des hommes toujours plus largement et pleinement, remplissant le monde, la nature entière et alors regardant le ciel, doucement apaisée.

Encore une fois, dans la solitude, s'élève la plainte de l'aimante compassion : l'angoisse, la sueur sacrée du mont des Oliviers, la divine souffrance du Golgotha; — le corps pâlit, le sang coule et brille dans la coupe avec une

lueur de bénédiction, répandant sur tout ce qui vit et souffre la joie de la rédemption par l'amour... A voir Amfortas, le gardien souillé du sanctuaire, nous sommes préparés: à la cruelle souffrance de son âme y aura-t-il une rédemption ? Une fois encore nous entendons la promesse — et nous espérons[1] !

Parsifal est donc une œuvre profondément, essentiellement religieuse, sans impliquer d'ailleurs l'adhésion de Wagner à quelque symbole théologique officiel.

Mais l'homme intelligent, qui éprouve le besoin de se rendre compte de ses sentiments, de sa croyance, ne saurait échapper à la nécessité de *formuler* ses pensées. S'il ne souscrit point au Credo[2] de telle ou telle Église, force lui est

[1] R. Wagner, *Entwürfe, Gedanken*, etc., p. 106.

[2] Lorsque l'Église formule un dogme, elle emprunte ses expressions à la science ou à la philosophie prédominante de l'époque. Par exemple, la doctrine de l'Eucharistie a été formulée par le Concile de Trente

de le remplacer par un Credo qu'il invente lui-même ou emprunte à quelque puissant esprit. Ce sont les formules de Schopenhauer qu'adoptait Wagner au moment où il composa *Parsifal.* Dans un appendice à *Religion et Art,* il reconnaît que la charité exige de la part de l'homme naturel un effort presque excessif. Aussi notre

en termes empruntés aux théories scolastiques. De là dans les dogmes un élément évidemment humain et d'une valeur relative, transitoire. L'immense majorité ne s'en rend même pas compte. Ceux qui sont capables de distinguer entre l'élément divin et l'élément humain dans les définitions dogmatiques — ce dont l'Église ne les empêche point — s'imaginent souvent n'avoir pas la foi parce qu'ils se croient obligés de donner une adhésion absolue à des opinions dont ils connaissent l'inexactitude. L'Église, forcée d'avoir un langage officiel, ne peut cependant changer sans cesse ses formules, ce dont elle aurait, d'ailleurs, le droit. Elle se doit, disait l'Apôtre, « aux Barbares aussi bien qu'aux Grecs, aux ignorants comme aux savants ». Et les plus cultivés se sentent trop *de la foule* par leurs misères physiques et morales pour ne pas avoir la charité de laisser l'Église se proportionner au niveau intellectuel moyen de l'humanité.

civilisation va-t-elle à sa ruine par suite du manque de charité. Mais comment aimer un monde à l'égard duquel on doit entretenir sans cesse des sentiments de méfiance? Comment aimer le prochain, alors que le prochain est ce qu'il y a pour nous de plus incompréhensible? Qui nous fournira cette compréhension, cette connaissance? La philosophie de Schopenhauer[1]. Et Wagner ajoute: «Il n'y a que la charité qui a germé dans la compassion et qui se manifeste dans la compassion jusqu'à l'entière destruction de la volonté propre, qui soit la

[1] *Was nützt diese Erkenntniss?* G. S. X, p. 260 (333). Cfr. p. 256 (329): «Il était réservé à un seul grand esprit — et combien tard seulement — de porter la lumière dans la confusion plus que dix fois séculaire où la conception juive de Dieu avait enveloppé le monde chrétien tout entier. Si le penseur déçu put enfin se tenir de pied ferme sur le sol d'une morale véritable, nous le devons au continuateur de Kant, Arthur Schopenhauer, le philosophe au grand cœur.» Et plus loin il affirme que la philosophie de Schopenhauer doit devenir «le fondement de toute culture ultérieure, intellectuelle et morale».

charité chrétienne libératrice dans laquelle la foi et l'espérance sont contenues nécessairement : la foi comme connaissance infaillible et sûre de la signification morale du monde, l'espérance comme conviction consolante de l'impossibilité d'être déçu par cette connaissance [1].»

Curieux mélange de christianisme et de *schopenhauérisme* ! Wagner n'a fait que remplacer une dogmatique par une autre, tant il est vrai que l'homme vraiment intelligent ne saurait s'en passer !

En tous cas, la croyance de Wagner n'est pas moins sincère, pas moins intense, qu'elle ait pour objet la manifestation pratique de la divine charité en Jésus-Christ ou la justification théorique de cette vertu dans le système du philosophe. C'est que le Divin, l'Idéal, lui apparaissait sous cet aspect : l'amour.

Et cela même explique une exagération sou-

[1] *Was nützt diese Erkenntniss?* G. S. X, p. 260 (333).

vent reprochée à Wagner : avoir fait de Parsifal un « fou [1] », et en certaines circonstances — ce qui est plus grave — un naïf. De la sorte, pensait-il, la charité manifesterait avec plus d'éclat son efficacité, puisqu'elle suppléerait à l'absence de l'intelligence [2] et suffirait à elle seule pour faire de Parsifal un héros.

Isoler ainsi la charité de l'intelligence [3], c'est

[1] « Der reine Thor ». Évidemment, il ne s'agit pas ici de la *folie* proprement dite. Est-ce seulement du manque d'astuce, d'habileté mondaine ? Parsifal est-il un grand enfant, un innocent ? Nous croyons cette interprétation insuffisante. La véritable explication, à notre avis, c'est que, pour Wagner, les plus nobles actions comme les plus sublimes idées doivent être spontanées, jaillir de l'*inconscient*. Voilà pourquoi Wagner nous présente Siegfried (héroïsme physique) et Parsifal (héroïsme moral) comme « ne sachant rien ». (Cfr. *Parsifal* G. S., p. 335, 336. — *Siegfried*, édit. Schott, p. 81 : « Nichts du weisst » et l'« Unbewusst » de W., p. 40.)

[2] « *Durch Mitleid wissend*, der reine Thor ».

[3] On pourrait rapprocher de cette charité aveugle la foi aveugle que Lohengrin, par exemple, exige de Elsa. C'est la même exagération, venant, croyons-nous, de

réaliser une abstraction, émettre un paradoxe. Pris à la lettre, ce paradoxe conduirait à des conséquences déplorables. Dès lors, en effet, Nietzsche aurait le droit d'affirmer que la morale, la religion sont une négation de la vie, un symptôme d'appauvrissement, de dégénérescence de la race humaine; il aurait raison de reprocher au christianisme de tendre à transformer le monde en un vaste hôpital où des malades seraient perpétuellement occupés à soigner des malades. Dès lors aussi deviendrait

ce que Wagner admettait, relativement à la volonté humaine, le déterminisme de Luther, de Hegel et de Schopenhauer. Être libre, pour lui, c'est ne pas subir de contrainte extérieure et obéir à la «nécessité intérieure» de sa nature (Cfr. lettre à Uhlig du 19 janvier 1849, citée par C. Benoît dans *Musiciens*, etc... p. 17). De là le caractère presque *impulsif* de plusieurs de ses personnages. La doctrine catholique, au contraire, n'a jamais anéanti le libre arbitre devant la grâce, l'intelligence devant la foi, pas plus qu'elle n'a absorbé le monde en Dieu, l'individu dans le Tout, comme cela a lieu dans la plupart des systèmes philosophiques.

insoluble l'antinomie si souvent établie entre la charité et la grande loi de la lutte pour la vie. Au contraire, si le progrès intellectuel se réalise parallèlement au progrès moral, comme les malentendus, les rivalités, les haines viennent habituellement de la vanité, de la susceptibilité, c'est-à-dire de l'inintelligence et de la sottise plus encore que de l'égoïsme, ces causes supprimées, on verrait peut-être s'établir ici-bas l'entente, l'union pour l'existence.

Si donc Socrate et Platon ont eu tort de n'envisager qu'un seul côté de la question morale, en affirmant que l'homme est méchant parce qu'il est ignorant, il ne faut pas tomber dans l'excès opposé et s'imaginer qu'on guérira la méchanceté sans remédier à l'ignorance. Wagner a eu tort d'incarner ce dernier paradoxe en Parsifal[1]. Quelle différence avec le Christ de

[1] Même paradoxe dans le conte populaire de Tolstoï : *Ivan l'Imbécile.* Cette thèse de la bonté aveugle compte d'ailleurs de nos jours peu de partisans; les œuvres

l'Évangile! Jésus est «plein de miséricorde», il est aussi «plein de vérité»; il est «l'Agneau de Dieu», mais aussi «la lumière du monde». Le «fou pur», c'est l'ascète de l'Orient, perdu dans ses rêveries stériles et ne songeant même pas à construire un hospice ou une école. L'homme vraiment charitable, c'est Vincent de Paul joignant à une compassion inépuisable le don d'initiative, la prudence, le sens pratique et tous les talents d'un organisateur et d'un administrateur habile.

Dans quel état d'âme, dans quelles intentions Wagner composa *Parsifal,* il l'a clairement révélé en racontant cette légende gracieuse et touchante: «Dans la Suède nouvellement convertie, les enfants d'un pasteur entendirent une Nixe chanter au bord d'un fleuve, en s'accom-

d'*assistance par le travail* qui se multiplient sans cesse peuvent être considérées comme un symptôme de réaction de la Charité *intelligente* de mieux en mieux éclairée et secondée par la Science.

pagnant sur la harpe. «Chante, chante, lui «crièrent-ils, tu n'obtiendras jamais ton salut!» La Nixe laissa tristement tomber sa harpe. Les enfants l'entendirent pleurer et allèrent raconter la chose à leur père. Celui-ci les reprit et les envoya porter à la Nixe un message consolant. «Nixe, ne sois plus triste, lui crièrent-ils; notre «père te fait dire que tu peux encore arriver au «salut!» Alors, pendant toute la nuit, ils entendirent résonner sur le fleuve des accords et des chants si doux qu'on n'avait jamais ouï rien de plus délicieux. — Maintenant le Rédempteur lui-même nous invite à chanter nos désirs, notre foi et nos espérances. L'Église chrétienne nous a laissé son plus noble héritage: l'âme du christianisme, qui sait tout plaindre, tout dire et tout chanter. La sainte musique, envolée du temple, pourrait pénétrer et animer la nature, enseignant à l'humanité, qui a besoin de salut, une nouvelle langue pour rendre l'infini[1].»

[1] *Religion und Kunst,* G. S. X, p. 250 (321).

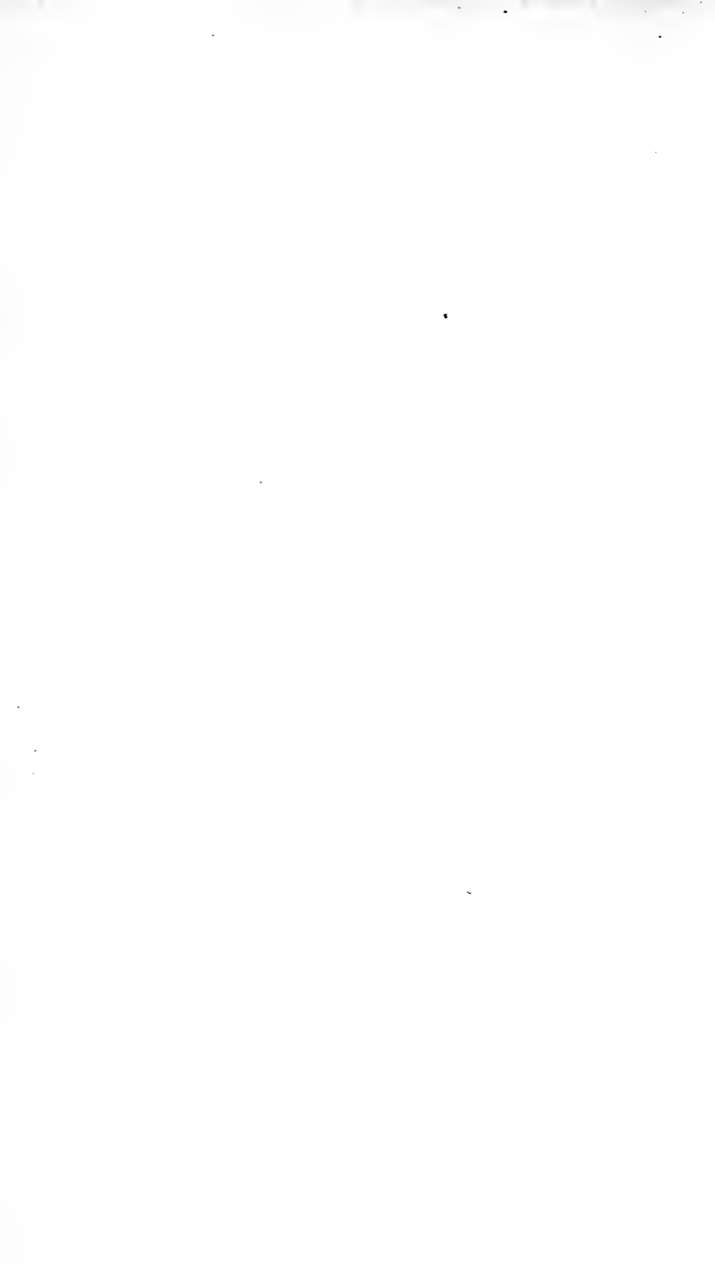
C'est dans cette langue divine que *Parsifal* s'adresse à la pauvre âme humaine toujours inquiète et découragée. Voilà pourquoi cette œuvre restera éternellement belle, éternellement consolatrice, comme l'Évangile dont elle est un écho fidèle et harmonieux.



VII

LA LETTRE TUE

C'EST L'ESPRIT QUI DONNE LA VIE





CHAPITRE VII

LA LETTRE TUE, C'EST L'ESPRIT QUI DONNE LA VIE

2 Cor. III, 6.

Au lieu d'une belle parole de Schiller [1], Wagner aurait pu mettre ce texte de l'Apôtre en tête du traité *Religion et Art* que nous avons résumé.

[1] «Ich finde in der christlichen Religion virtualiter die Anlage zu dem Höchsten und Edelsten, und die verschiedenen Erscheinungen derselben im Leben scheinen mir bloss desswegen so widrig und abgeschmackt, weil sie verfehlte Darstellungen dieses Höchsten sind.» (Schiller an Gœthe.)

Désormais, en effet, il n'arrête plus uniquement ses regards, comme jadis, sur les manifestations *extérieures* du Christianisme; celles-ci, ne pouvant se réaliser que *pour* et *par* la nature humaine, sont nécessairement entachées d'imperfections sans nombre. Son œil cherche à pénétrer jusqu'au cœur des choses, à saisir l'*Idée* divine à travers ses expressions incomplètes. Son ambition, c'est d'extraire, d'isoler le « contenu idéal » des dogmes et des rites pour l'offrir à la conscience humaine sous une forme artistique qui lui permette de se l'assimiler intimement.

Voilà en quoi consiste le « retour au sentiment chrétien » dont nous avons parlé. Le changement fut constaté et amèrement reproché à Wagner par Nietzsche et ses disciples [1].

Rappelons-nous [2], en effet, le mépris de Wagner pour la religion chrétienne dans ses premiers

[1] Dans un article (*Kunstwart*, Dresden, novembre 1893, p. 61), M. Peter Gast emploie le terme de *renégat*.

[2] Cfr. citations chapitre III, § 2, p. 79 et suivantes.

écrits théoriques : la charité chrétienne, disait-il en 1849, est quelque chose de tout extérieur et artificiel. « Seule, affirme-t-il aujourd'hui [1], la charité qui a germé dans la compassion et qui se manifeste dans la compassion jusqu'à l'entière destruction de la volonté propre est la charité chrétienne libératrice. » Après avoir opposé la Nature au Christianisme, Wagner en est donc arrivé à reconnaître dans le Christianisme l'expression la plus haute et la plus pratique de l'idéal humain.

Le Christianisme est un produit de la décadence de l'empire romain, ajoutait-il ; en méprisant le corps, il a tué l'art. — « De même, écrit-il vingt ans plus tard [2], que sous la civilisation romaine universelle a surgi le Christianisme, s'est élevée de nos jours la Musique hors du chaos de la civilisation moderne. Tous deux nous disent : notre royaume n'est pas de ce

[1] *Was nützt diese Erkenntniss?* (1880) G. S. X, 260 (334).

[2] Étude sur *Beethoven* (1870) G. S. IX, 120 (145).

monde. Ce qui signifie : nous venons du dedans, vous du dehors ; nous sommes issus de l'essence, vous de l'apparence des choses.» Et dans l'opuscule *Art et Religion,* écrit en 1880, pendant la composition de *Parsifal,* Wagner soutient — nous l'avons vu au chapitre précédent — que l'Art et la Religion ont une seule et même âme, puisque par l'Art et par la Religion, sous des formes différentes, s'exprime la même tendance essentielle, la même insatiable aspiration de la nature humaine vers l'Idéal.

Complétons ces documents par le témoignage d'un homme qui a eu le bonheur de vivre dans l'intimité du grand artiste.

M. de Wolzogen nous a conservé [1] cette réponse significative de Wagner le lendemain de l'achèvement de *Parsifal.* Comme on discutait sur un nouveau livre de l'école matérialiste et athée : « On devrait s'estimer heureux, s'écria

[1] *Erinnerungen an R. Wagner,* Leipzig, Ph. Reclam ; p. 7.

Wagner, d'avoir été, dès l'enfance, imbu des traditions religieuses; rien qui vienne du dehors ne saurait les remplacer. C'est seulement peu à peu que se dévoile toujours davantage leur sens profond par le bonheur qu'elles nous apportent. Savoir qu'un Sauveur est venu demeure pour l'homme le bien le plus précieux. Vouloir rejeter tout cela prouve un grand manque de liberté, un esclavage de la pensée amené par des influences démagogiques insensées. Oui, décidément, ce n'est que de la fanfaronnade. »

« Une autre fois, parlant d'un critique du Christianisme habile à manier la plume, Wagner eut ce mot heureux: « Il écrit sur la religion et le Christ comme un élève de quatrième qui vient de passer en troisième. » Wagner plaignait cet homme, à qui manquait entièrement le regard profond et sérieux sur l'essence du plus grand, de l'unique bien qui ait apparu pour nous. Il nous a donné une autre fois à nous, qui avons joui du bonheur de l'entendre discourir sur de

tels sujets, un témoignage de la manière profonde dont il envisageait, lui, ces choses sublimes : «On pourrait dire[1]: puisqu'il y a eu tant de saints, tant de martyrs, pourquoi attribuer spécialement à Jésus la divinité? Mais tous ces saints et ces saintes sont devenus tels seulement par la grâce divine, par une illumination, une expérience, un changement intérieur, qui de pécheurs les transforma en êtres surhumains ne paraissant même plus des hommes. Bouddha, lui aussi, était un prince voluptueux, vivant dans son harem, avant qu'il eût reçu la (céleste) illumination. Il s'est montré moralement grand, sublime, en renonçant à toutes les satisfactions terrestres, mais il n'était point divin. En Jésus, au contraire, c'est, dès le commencement, une entière absence de péché sans ombre de passion, une toute divine pureté de nature. Et cependant il ne nous apparaît pas comme un

[1] Paroles de Wagner.

être « intéressant » ou ne faisant pas partie de l'humanité. Sa toute pure divinité est tout ensemble une toute pure humanité qui doit nous émouvoir par la souffrance et la pitié, sentiments communs à tous les êtres humains. C'est une apparition unique, incomparable. » Et il conclut par cette inoubliable parole : « Tous les autres ont besoin d'un Sauveur, Lui, il est le Sauveur.»

«Depuis qu'en 1883 tant d'hommes grands et nobles nous ont quittés, les paroles suivantes ont pris plus de valeur encore: «Le Divin n'a éclaté à travers la nature humaine dans sa complète candeur et sa plus pure beauté qu'une seule fois qui ne se répète jamais, et il nous a montré alors la voie de la rédemption. Mais cette voie conduit à la mort; le Christ nous a donné l'exemple d'une belle mort et c'est une belle vie qui nous y conduit.»

« Pour que ces mots produisissent tout leur effet, il fallait voir l'homme lui-même qui les prononçait, entendre le son, l'accent de sa voix,

contempler son œil expressif, la vivacité de tous ses traits, son grand sérieux, le saisissement profond, le tressaillement de tout son être en de tels moments. Ce qu'on tâche de communiquer aux autres comme sa parole reste toujours un fragment artificiellement arrangé d'après notre langage à nous. Ce qui était entièrement vie et vérité fait précisément au pauvre rapporteur l'effet d'une phrase vide. Dans ces moments on pouvait directement saisir comment ce que Wagner éprouvait et voyait devenait aussitôt en lui un tout vivant, une réalité corporelle, une œuvre d'art. Et il ne s'arrêtait jamais à la parole: la musique retentissait de la profondeur de cette âme où naissaient les paroles, se mêlant mystérieusement à celles-ci, et la forme du « héros » se manifestait à l'auditeur. »

Après des témoignages si formels, il ne nous reste qu'à préciser la vraie pensée de Wagner relativement aux formules théologiques. Elle nous semble clairement exprimée dans un cu-

rieux passage inséré en 1878 dans les *Bayreuther Blætter*[1] :

« Dès le commencement de l'Église, dit-il, les théologiens nous ont changé le Dieu révélé par Jésus (et) ont transformé une évidence[2] sublime en un problème de plus en plus incompréhensible. C'est une des plus effrayantes méprises de l'histoire universelle que d'avoir expliqué le Dieu de notre Sauveur par le Dieu national d'Israël; de tous temps et aujourd'hui encore la conséquence vengeresse de cette méprise, c'est l'athéisme toujours plus complet et de moins en moins déguisé des esprits les plus grossiers comme les plus cultivés... Qui est-ce qui connaît Jésus encore? La critique historique peut-être?... Que de fois et avec quelle exactitude on a fait déjà l'examen critique des Évan-

[1] Cfr. *Publikum und Popularität*, G. S. X, p. 86 (118).

[2] Le mot « Ersichtlichkeit » est difficile à rendre; c'est la *visibilité* de la chose *qui saute aux yeux* par opposition à l'insoluble mystère du *problème*.

giles, établi au juste leur origine, leur composition! On aurait pu croire que, bannissant le faux et l'inauthentique, la critique reconnaîtrait distinctement, sans méprise, la sublime figure du Sauveur et son œuvre. Mais ce Dieu que Jésus nous manifesta, ce Dieu que tous les dieux, les héros, les sages du monde ne connaissaient pas et qui se révéla alors, non aux pharisiens, scribes ou grands-prêtres, mais seulement à de pauvres bergers et pêcheurs Galiléens avec une simplicité et tout ensemble une force si puissante que dès lors le monde et tous ses biens ne leur paraissaient plus que vanité, — ce Dieu qui ne peut plus être désormais révélé de nouveau parce qu'(en Jésus) il s'est (pleinement) révélé une fois, pour la première fois, — ce Dieu, le critique le regarde toujours avec méfiance parce qu'il se croit obligé de voir en lui Jéhovah le Créateur tel que les Juifs se le représentent [1].

[1] Wagner détestait à ce point les Juifs qu'il se refuse même à reconnaître dans le Judaïsme la tige qui a

« Heureusement, il y a deux sortes d'esprits critiques et deux sortes de méthodes scienti-

produit et porté ce fruit divin : le Christianisme. D'après lui, le «Christianisme primitif» (c'est-à-dire la doctrine de la délivrance de l'égoïsme par l'amour) a été altéré par son mélange aux dogmes judaïques et ce « christianisme pur n'était qu'une branche du vénérable bouddhisme parvenu jusqu'aux côtes de la Méditerranée à la suite de l'expédition d'Alexandre aux Indes»!! Lettre à Liszt sur la *Divine Comédie* du Dante, 7 juin 1855. Tome II des lettres à Liszt, p. 78. En séparant ainsi le Christianisme du Judaïsme pour le rattacher au Bouddhisme, Wagner se montre fidèle disciple de Schopenhauer, dont il résume dans un passage de cette lettre à Liszt les principales théories. (Cfr. Schopenhauer, *le Monde comme volonté et représentation*, traduction Burdeau. T. I, § 68, p. 406 et T. III, p. 432). Réussirait-on même à isoler, comme le veulent Schopenhauer et Wagner, la morale chrétienne de la dogmatique, il n'en serait pas moins vrai que le Bouddhisme représente ce qu'il y a de négatif, d'«inhibitif», le Christianisme, au contraire, ce qu'il y a de positif, d'actif et d'indéfiniment progressif dans l'Effort libérateur; ils sont donc irréductibles l'un à l'autre. (Cfr. *le Bouddha*, *sa vie*, *sa doctrine*, *sa communauté*, par H. Oldenberg; Paris, Alcan 1894; voir spécialement la page 294.)

fiques. Voltaire, le grand critique, cette idole de tous les esprits libres, connut «la Pucelle d'Orléans» par les documents historiques dont on disposait alors et il se crut en droit de composer son ignominieux poème. Schiller, lui, n'avait pas d'autres documents, mais soit manque de critique, soit grâce à cette inspiration de poète tant méprisée par les esprits libres, il reconnut dans cette Pucelle d'Orléans une «noble image de l'humanité.» Et non seulement il donna au public dans son poétique panégyrique de l'héroïne une œuvre éternellement émouvante et aimée de tous, mais de fait il précéda par son ouvrage la critique historique de notre époque qui, par une heureuse découverte de documents authentiques, fut amenée à apprécier avec justesse cette merveilleuse apparition... Voyez maintenant l'enfant Jésus sur les bras de la Madone de Saint-Sixte. Schiller avait senti (par une sorte de divination) ce qu'était la miraculeuse libératrice de sa patrie; Raphaël eut de

même la révélation de (ce qu'est en réalité) ce Sauveur du monde déformé, rendu méconnaissable par la théologie. Voyez donc cet enfant avec son regard de soleil pénétré de l'inébranlable résolution de sauver (les hommes); ce regard, il le laisse rayonner sur vous, puis bien au delà de vous, sur le monde et plus loin encore, au delà de tous les mondes connus; demandez-vous alors si cela « *signifie* » ou si cela « *est* »[1]?

[1] C'est-à-dire : ce chef-d'œuvre nous permet d'avoir, par le *sentiment*, une intuition directe de la vraie réalité, l'Idéal, sans l'intermédiaire d'un *concept*, d'une formule. Nous trouvons la même idée dans le beau passage suivant sur la Madone de Saint-Sixte : «... la Vierge-Mère s'élève transfigurée avec le Fils auquel elle a donné naissance. Ce qui nous impressionne, c'est une beauté que le monde antique si doué pourtant (sous ce rapport) ne pouvait même pressentir. Car ce n'est point ici cette chasteté sévère qui nous montre Diane dans une réserve si pudique, mais l'amour divin élevé au-dessus de toute possibilité de connaître (même) l'impureté, cet amour qui par la plus intime négation du monde a donné naissance à l'affirmation de la rédemp-

« Est-il donc tellement impossible pour la théologie de faire ce grand pas : concéder à la science son incontestable vérité en lui abandon-

tion. Et cette inexprimable merveille, nous la voyons de nos propres yeux, facile et douce à comprendre, clairement saisissable, conforme à nos plus nobles expériences personnelles et toutefois, plus qu'on ne saurait dire, au-dessus de toute expérience actuelle. Jadis, le sculpteur grec présentait à la nature l'idéal qu'elle ne pouvait atteindre; aujourd'hui le peintre présente non plus à la subtile raison, mais à la contemplation ravie le mystère du dogme religieux et lui offre sans voile, dans une révélation (intuitive), ce que la raison ne peut comprendre et qui ne saurait être par suite (rigoureusement) formulé (par des mots).... Des bras de la Vierge-Mère l'enfant divin jette sur le monde ce regard prodigieux qui lui fait reconnaître, à travers les fausses apparences qui excitent les désirs, son essence vraie (et le lui montre comme) destiné à la mort, condamné à mort. » *Religion und Kunst*, G. S. X. 217 (282). Plus loin, toutefois, p. 222 (288), Wagner affirme la supériorité de la musique sur la peinture : celle-ci est encore, par l'image visuelle, liée à la formule dogmatique; la musique seule s'en dégage complètement et « nous révèle avec une justesse incomparable l'essence même de la religion chrétienne ».

nant Jéhovah et conserver au monde son Dieu qui s'est purement révélé en Jésus l'Unique ? »

Grave question, continue Wagner. Laissera-t-on le peuple la résoudre ? On risquerait fort de n'aboutir qu'à une « triviale profession d'athéisme ». Qui sait toutefois si, dans la sphère religieuse comme dans la sphère sociale, nous ne marchons pas vers une organisation nouvelle ; si de nouveaux Barbares ne doivent pas mettre fin à notre civilisation actuelle, à notre décadence ? Alors s'évanouiraient nos complications; il se ferait vers la simplicité des origines un retour qui est peut-être, conclut Wagner, le retour de Jésus prédit par l'Écriture : « la théologie alors serait d'accord avec l'Évangile, la libre connaissance de la révélation sans subtilités jéhovistiques nous serait donnée et nous obtiendrions ainsi le résultat pour lequel le Sauveur nous a promis son retour ».

N'est-ce là qu'un beau rêve, une pure illusion ? Mais alors l'Évangile lui-même serait un rêve,

lui qui résume dans l'Amour « la Loi et les Prophètes [1] ». D'autre part, réduire le Christianisme à l'unique devoir nécessaire et suffisant de la divine Charité, n'est-ce point appliquer à la société religieuse l'utopie anarchiste qui prétend remplacer par l'Amour seul toute loi, toute organisation? Sommes-nous donc en face d'une insoluble antinomie?

Non, puisque c'est un sentiment d'amour qui nous interdit l'interprétation égoïste du « culte en esprit et vérité » qui réduirait la religion à quelque chose d'intime, d'individuel. L' « esprit et la vérité », c'est précisément cette Charité divine qui nous fait accepter, pour l'édification commune, la religion sous forme de *société*, d'*Église*, telle que la réclame notre nature et que le Christ l'a établie ici-bas.

Mais parce qu'une société suppose nécessairement une organisation extérieure, matérielle,

[1] Matth. VII, 12; XXII, 39, 40.

des cérémonies, des lois et des formules, allons-nous retomber dans l'idolâtrie ou le pharisaïsme? Nullement, si ces éléments extérieurs demeurent à nos yeux ce qu'ils sont en effet, des *aides*, des indications, des soutiens, non la *vie* religieuse elle-même, des *moyens* et non pas des *fins*.

Et pour en revenir au cas posé par Wagner, la théologie (quelles que soient les exagérations ou erreurs de tel ou tel théologien particulier), la théologie est-elle réellement opposée à l'Évangile et a-t-elle, à proprement parler, à se remettre d'accord avec lui? Nous ne le croyons pas.

La théologie est un effort héroïque de l'intelligence humaine pour interpréter les faits divins à l'aide des catégories dont cette intelligence dispose. Ces catégories, lentement élaborées par l'esprit sous l'action des réalités inférieures, sont évidemment insuffisantes dès qu'il s'agit d'exprimer ce qui dépasse l'expérience journalière de la conscience ou des sens. Il est donc peu généreux de sourire en face de tentatives

imparfaites, et le plus subtil orgueil est peut-être de railler « la présomption de l'esprit qui veut expliquer l'univers en quatre paroles, enfermer le bleu du ciel dans un lécythe, faire tenir l'infini dans un cadre de trois doigts » [1].

Du moment que la théologie admet et proclame à chaque instant le *mystère,* c'est qu'elle n'a point la prétention de comprendre l'incompréhensible, de connaître et définir l'inconnaissable. Elle cherche à traduire aussi exactement que possible l'*expérience religieuse* dans la langue métaphysique et scientifique de l'humanité. Il s'ensuit que ses formules renferment essentiellement un élément humain auquel on ne saurait attribuer une valeur absolue. Que le milieu intellectuel subisse une transformation profonde, le langage théologique devient de moins en moins intelligible, au grand détriment du sentiment religieux lui-même.

[1] Renan, Préface de l'*Ecclésiaste*.

Nous traversons actuellement une de ces crises où le renouvellement des idées philosophiques, scientifiques, historiques, a rendu la théologie chrétienne lettre morte pour l'élite intellectuelle. Ceux-là seuls peuvent s'en troubler qui ne croient pas au «ferment» céleste[1] déposé dans l'humanité par la main du Christ. L'action de ce levain nous paraît bien lente à nous créatures d'un jour! Qu'importe? Si l'Église est vivante, conformément à la loi de toute vie, elle finira par s'adapter au milieu nouveau.

Mais où donc, dira-t-on, avez-vous constaté quelque indice d'évolution dans l'enseignement de l'Église? Sans entrer dans de fastidieux détails, nous répondrons: les auditeurs du Sermon sur la montagne et même les auteurs des Évan-

[1] «Le royaume des cieux est semblable à du ferment qu'une femme prend et met dans trois mesures de farine jusqu'à ce que toute la pâte soit levée.» Matth. XIII, 33.

giles synoptiques auraient-ils pu prévoir l'évolution du dogme qui s'est traduite par les formules de Nicée ou de Trente? Et, inversement, qui donc accepte *à la lettre,* sans commentaires, l'affirmation: «Jésus est *monté* aux cieux, est *descendu* aux enfers», aujourd'hui que la vieille conception chaldéenne du monde est universellement abandonnée et qu'on ne localise plus le ciel au-dessus, l'enfer au centre de la terre? Explique-t-on, depuis Galilée, le dixième chapitre de Josué comme avant l'apparition de ce grand génie[1]? N'avons-nous pas assisté à l'élargissement progressif de l'interprétation

[1] Ne pourrait-on dire, observe à ce propos Saint-Georges Mivart, que nous vivons dans une période *prae-Copernicienne*? De même qu'avant Copernic et Galilée, la doctrine du mouvement de la terre offensait «les oreilles pies», ces «oreilles pies» sont offensées par plus d'une affirmation de la critique biblique. On est en droit de supposer que, de nos jours comme jadis, ces alarmes sont sans fondement réel. — Article sur l'*Avenir du Christianisme*; *The Forum* de mars 1887.

des premières pages de la Genèse à mesure que les admirables découvertes de la géologie devenaient plus nombreuses, plus significatives ?

Qu'on nous permette un souvenir personnel. Nous avons souvent discuté, pendant notre séjour au Séminaire de philosophie, à Issy, avec le vénérable doyen de la Faculté de théologie de la Sorbonne, M. Glaire. Il soutenait encore que les fossiles sont des « jeux de la nature » ou plutôt de la Divinité et qu'il ne répugne point que Dieu ait créé les animaux et les plantes *pétrifiés* en même temps que la terre telle que nous la voyons. M. Vigouroux, dans son *Manuel biblique,* mentionne cette opinion [1] et dans les *Livres saints et la Critique rationaliste* [2] il consacre encore plusieurs pages à en démontrer l'absurdité. La complète inutilité de cette réfutation pour la presque totalité des théologiens

[1] Tome II, p. 363.
[2] Tome III, p. 190 à 195.

de notre époque est la meilleure preuve du progrès, de la lente mais réelle évolution dont nous affirmons l'existence.

Voudrait-on, par hasard, que l'Église allât plus vite que la Science? On oublie donc que sa mission est de diriger l'évolution morale et religieuse de l'humanité, nullement de nous révéler les secrets de la nature! Or la Science a-t-elle dit son dernier mot sur ces questions étonnamment complexes? Elle ne fait encore que balbutier. Pour ne citer que deux exemples: il existe à peu près autant de manières de concevoir le transformisme que de transformistes; et si nous passons aux problèmes de la Critique, nous trouvons presque autant de systèmes sur le mode de composition des récits évangéliques et les rapports mutuels de ces narrations diverses qu'il y a d'exégètes. Et l'on voudrait que l'Église troublât la conscience de l'humanité en modifiant prématurément et brusquement son langage officiel en faveur

d'une petite élite qui serait elle-même bien embarrassée si l'Église réclamait d'elle, sur ces questions ardues, une solution précise, définitive ?

Ajoutez à cette incertitude des données scientifiques l'impossibilité de trouver une formule qui satisfasse tous les genres d'esprit, tous les tempéraments intellectuels. L'un n'attache de valeur qu'à la réalité matérielle des faits, l'autre à leur signification idéale, de telle sorte qu'il préfère la légende à l'histoire ; l'un réclame des formules métaphysiques ; l'autre, estimant que la vérité consiste moins dans l'expression verbale que dans la direction même imprimée à la pensée, aux sentiments, à l'activité, se contente de vues pratiques et d'exhortations morales. Or, l'Église est faite pour tous et doit se proportionner au niveau moyen des intelligences. Supposons qu'elle fasse droit aux réclamations de telle ou telle école philosophique ; imaginons — par impossible — qu'elle consente à renouveler

ses formules en adoptant à cet effet le langage des Idéalistes ; au lieu de parler de « Dieu » elle ne dira plus que l'« Idéal » ; au lieu de nous présenter Jésus comme le «Fils unique de Dieu», elle nous fera admirer et adorer en Lui « la manifestation, à un degré unique, incomparable, de l'Idéal dans une nature humaine ». Hélas ! elle aura fait ainsi œuvre de dilettante, mais oublié son rôle de mère et nourrice de l'humanité. Ainsi subtilisés, les dogmes risqueront fort, en effet, de n'avoir plus aucune influence pratique sur la masse des hommes; ils cesseront d'agir sur l'imagination et le cœur, par suite d'entraîner au Bien la volonté; ils ne seront plus des *idées-forces*.

« Hommes de peu de foi, conclurons-nous avec le Christ, pourquoi vous troublez-vous ? » Laissez le progrès s'effectuer dans toutes les sphères de l'intelligence ; quand la Science et la Critique seront arrivées à des conclusions inattaquables, quand l'humanité, moins débile, pourra

« porter » enfin[1] le noble fardeau de la vérité, l'adaptation théologique se fera d'elle-même. C'est alors que les dogmes et les rites, nécessaires à toute société religieuse, cesseront d'être un obstacle pour redevenir un soutien ; la simplification dont nous parlait Wagner se trouvera réalisée ; la Charité intelligente et active apparaîtra de plus en plus comme l'essence de la Religion, l'âme même du Christianisme, et alors sans doute s'accomplira la promesse du divin Maître : « Un seul Troupeau, un seul Pasteur[2] ! »

[1] « J'ai encore beaucoup de choses à vous apprendre, disait Jésus à ses apôtres, mais vous n'êtes pas, pour le moment, capables de porter ces vérités ». Jo. XVI, 12.

[2] Jo. X, 16.



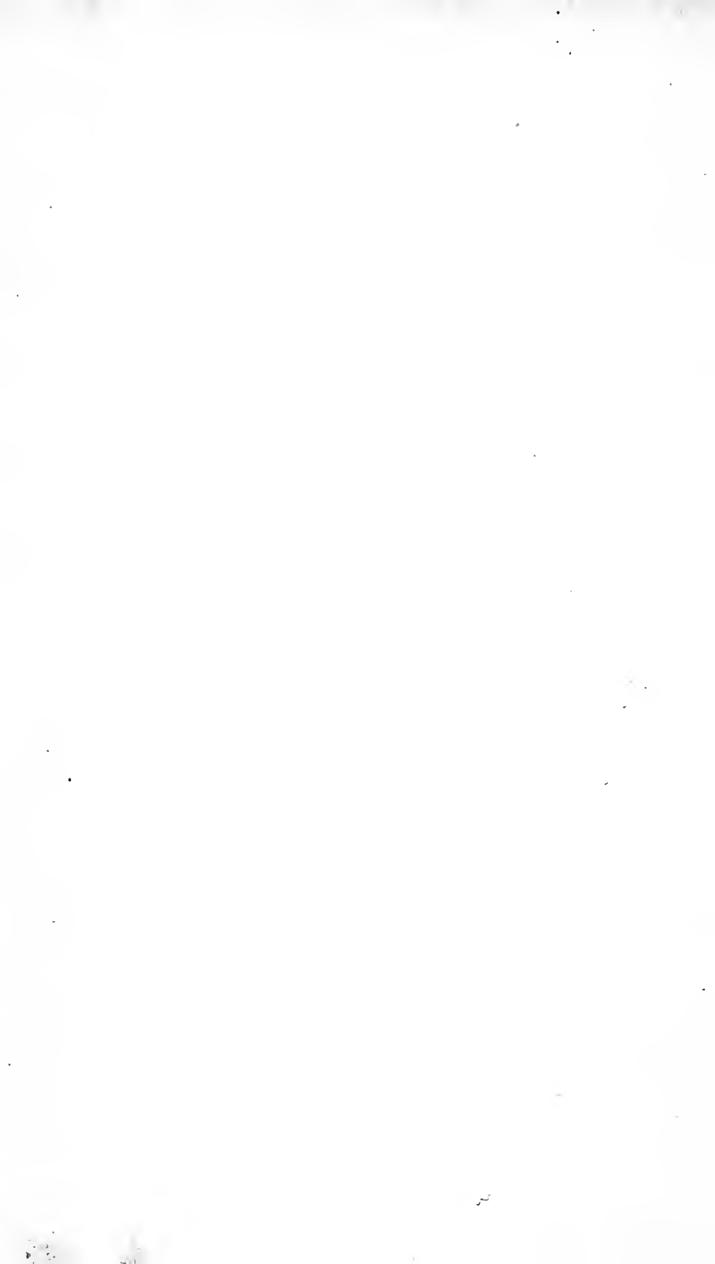




TABLE DES MATIÈRES



Strasbourg, typ. G. Fischbach. — 3593

